

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Historia del Arte I**  
**(Medieval)**



**BETSABÉ EN LA MINIATURA MEDIEVAL**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

Mónica Ann Walker Vadillo

Bajo la dirección de las doctoras

Matilde Azcárate Luxán  
Irene González Hernando

**MADRID, 2013**

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)



# Betsabé en la Miniatura Medieval

TESIS DOCTORAL

Mónica Ann Walker Vadillo

Dirigida por  
Dra. Matilde Azcárate Luxán y Dra. Irene González Hernando

2013



A mi familia, por su apoyo inquebrantable

## *Agradecimientos*

Esta tesis se ha realizado con la ayuda de una beca predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (F.P.U.) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España. Querría tomar esta oportunidad para expresar mi más sincero agradecimiento a mis directoras de tesis, Matilde Azcárate Luxán e Irene González Hernando, por su guía y apoyo durante la realización de esta tesis doctoral. Es menester mencionar el apoyo recibido por las instituciones donde se realizaron las estancias de investigación: el Departamento de Estudios Medievales de la Universidad Central Europea en Budapest, el Instituto Warburg en Londres y el Instituto de Investigación de J. Paul Getty en Los Ángeles. Así mismo agradezco tremendamente el apoyo recibido por las bibliotecas que amablemente me permitieron trabajar directamente con sus manuscritos: la Biblioteca Nacional de España, la British Library, el departamento de manuscritos medievales del J.Paul Getty Museum, la Huntington Library, la Academia de las Ciencias de Hungría, la Biblioteca de los Escolapios de Budapest y la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid con su magnífica colección de manuscritos facsímiles. También me gustaría dar las gracias a mis compañeros del programa de doctorado del departamento de Historia del Arte I (Medieval) por estar siempre dispuestos a levantarme la moral. Finalmente, el mayor reconocimiento se lo tiene que llevar mi familia por estar siempre dispuestos a darme los ánimos necesarios para que siempre siga adelante.

## *Listado de abreviaturas*

BAV	Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano
BL	British Library, Londres
Bodl. L.	Bodleian Library, Oxford
BM	Bibliothèque municipale de Besançon, Le Mans, Carpentras, Avignon, etc.
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
FM	Fitzwilliam Museum, Cambridge
GUL	Glasgow University Library, Glasgow
HL	Huntington Library, San Marino (California)
JPGM	J. Paul Getty Museum, Los Ángeles
MHE	Museo Histórico del Estado, Moscú
NL	Newberry Library, Chicago
NYPL	New York Public Library, Nueva York
ÖNB	Österreichische nationalbibliothek, Viena
PML	Pierpont Morgan Library, Nueva York
RDL	Royal Dutch Library, Copenhagen
RMMW	Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, La Haya
TCL	Trinity College Library, Canterbury

## ***Índice***

### ***Listado de abreviaturas***

### ***Capítulo 1: Introducción*** 1

Estado de la cuestión 4

Planteamiento del problema a investigar y metodología 11

### ***Capítulo 2: Contexto histórico-social judeo-cristiano*** 25

### ***Capítulo 3: Betsabé en los manuscritos medievales*** 31

### ***Capítulo 4: Los Reproches de Natán*** 69

Fuentes textuales 69

Modelos iconográficos 70

Contextualización e interpretación: La tradición oriental 72

Contextualización e interpretación: La tradición occidental 79

Conclusiones 92

### ***Capítulo 5: La intercesión de Betsabé*** 97

Fuentes textuales 97

Modelos iconográficos 98

Contextualización e interpretación 100

Conclusiones 126

### ***Capítulo 6: Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronada reina*** 131

Fuentes textuales 131

Modelos iconográficos 132

Contextualización e interpretación 134

Conclusiones 165

### ***Capítulo 7: El baño de Betsabé*** 171

Fuentes textuales 171

Modelos iconográficos	172
El baño de Betsabé: Grados de desnudez	173
El baño de Betsabé: El espacio	175
El baño de Betsabé: Otros elementos y figuras iconográficas	178
Contextualización e interpretación	180
Conclusiones	223
<i>Capítulo 8: Otras escenas del ciclo de Betsabé</i>	227
El encuentro y adulterio de David y Betsabé	227
La tristeza de Betsabé y la boda de David y Betsabé	231
El nacimiento de los dos hijos de David y Betsabé	236
David y Betsabé entronizados	238
El diálogo de Natán y Betsabé	244
Salomón montado en una mula acompañado por Betsabé y Natán	246
Betsabé en la muerte y entierro de David	249
Salomón invitando a su madre a sentarse en el trono	256
Conclusiones	260
<i>Capítulo 9: Figuras, prefiguras y temas afines relacionados con Betsabé</i>	263
María	263
Ester y Asuero	265
Susana y los Viejos	268
Eva en el Jardín del Edén	273
La casa de baños en el <i>Facta et dicta memorabilia</i> de Valerio Máximo	281
La Vanidad	284
Conclusiones	292

<i>Capítulo 10: Conclusiones</i>	295
Betsabé y sus modelos iconográficos	295
Interpretando a Betsabé en la Edad Media	302
Interpretación de los ciclos iconográficos de Betsabé	303
Interpretación de las escenas aisladas de Betsabé	311
Transformaciones y proyección de la iconografía de Betsabé	321
<i>Apéndice</i>	325
<i>Bibliografía</i>	332
<i>Figuras</i>	353
<i>Catálogo</i>	
<i>Listado de las colecciones especiales digitales</i>	

## ***Capítulo 1: Introducción***

Cuando tomé la decisión de aplicar teorías contemporáneas sobre la mirada a un tema iconográfico medieval durante el transcurso de una investigación previa, nunca habría imaginado que se convertiría en el primer paso para la realización de mi tesis doctoral. El tema elegido fue el del baño de Betsabé, ya que el juego de miradas entre el rey David, Betsabé y el espectador parecía invitar a realizar este tipo de estudio tan poco ortodoxo<sup>1</sup>. En mi creciente interés por el tema desarrollé un estudio iconográfico detallado sobre el baño de Betsabé atendiendo a cuestiones como la compleja relación entre el texto, la imagen y el lector/espectador aplicados a los distintos modelos iconográficos que fueron ejecutados entre los siglos XIV y XVI en Francia<sup>2</sup>. Sin embargo, durante mi búsqueda de ejemplos iconográficos del baño de Betsabé me encontré con un gran número de escenas relacionadas con su historia que nunca antes habían sido estudiadas. Estas nuevas escenas me hicieron pensar que la interpretación de la historia de Betsabé en la iconografía medieval podía ser mucho más compleja de lo que los investigadores que habían trabajado sobre algún que otro aspecto de esta mujer habían dado a entender hasta el momento. Las primeras preguntas que me asaltaron cuando me di cuenta de la gran cantidad de material que realmente existía sobre Betsabé ponían de relieve la complejidad del tema: ¿Cuántas escenas de su narración bíblica fueron representadas? ¿En qué tipo de manuscritos apareció su iconografía? ¿Qué función tenía sus imágenes? Estas, entre otras preguntas, serán las que guiarán este estudio.

Pues bien, dando respuestas a estas preguntas habría que empezar situando la historia de Betsabé que se extiende a través de una serie de episodios de la vida del rey David y del

---

<sup>1</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, “La mirada mulveyana y el baño de Betsabé”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2010): 377-390.

<sup>2</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008).

rey Salomón relatados en II Samuel 11, II Samuel 12: 24-25, I Reyes 1: 11-31 y I Reyes 2:19. También se incluye entre los relatos el de los reproches de Natán (II Samuel 12: 1-14) y Salomón a lomos de una mula después de ser proclamado rey (I Reyes 1: 32-35) y la muerte del rey David (I Reyes 2: 10-12). La imagen de Betsabé llegó a ser tan importante en la Edad Media que muchos artistas incluyeron su figura en estos momentos de la narración bíblica que no la mencionaban expresamente.

El relato de Betsabé empieza con el episodio del baño. Una tarde David se encontraba paseando por la terraza de su palacio cuando desde lo alto divisó a una mujer bañándose. La belleza de ésta despertó su curiosidad, por lo que a continuación preguntó por ella. Un sirviente que le acompañaba le dijo que se trataba de Betsabé, hija de Eliam y esposa de Urías el Hitita. Entonces David ordenó que la llevaran ante él, y cuando llegó al palacio yació con ella, enviándola después a su casa. La historia habría terminado aquí, en un mero caso de adulterio, si no hubiera sido por la misiva que Betsabé le envió poco después con las siguientes palabras: “Estoy encinta” (II Samuel 11: 5). Esto propició el desastre para el rey David quien, intentando ocultar sus actos, acabó por cometer un delito aún mayor. Ordenó a su general Joab que le enviara a Urías. Llegado ante él, éste le preguntó sobre el sitio de Rabá y le instó a que fuera a su casa y disfrutara de la compañía de su esposa. Sin embargo, en vez de yacer con Betsabé, Urías acabó durmiendo a las puertas de palacio, argumentando que si sus hombres en el campo de batalla no podían disfrutar de sus esposas, él tampoco. Finalmente David se las ingenió para provocar la muerte de Urías a través de una carta que el mismo Urías entregó a Joab en la cual David ordenaba a su general que situara a Urías en la primera línea de combate para que muriera durante uno de los asaltos a la ciudad. Betsabé lloró la muerte de su esposo, pero al poco tiempo David mandó buscarla y la convirtió en su esposa. Betsabé dio a luz a un hijo, fruto del adulterio. Las acciones de David no fueron del agrado de Dios, quien envió al profeta Natán a reprocharle sus fechorías. Como castigo, el



hijo de David murió llegado el séptimo día de su nacimiento. Ni las súplicas de David ni sus plegarias consiguieron salvar la vida de su hijo (II Samuel 12:1-19). Tras su muerte, David consoló a Betsabé y yació de nuevo con ella. Betsabé quedó embarazada una vez más y dio a luz a un hijo a quien puso por nombre Salomón y Dios le amó.

La historia prosigue con la vejez de David y el problema de la sucesión al trono de Judea. Adonías, hijo de Haggit, otra de las esposas de David, se preparaba para ocupar el trono reuniendo a su alrededor a sus seguidores y preparando un sacrificio de reses. Todos menos el sacerdote Benayahu, el profeta Natán y su hermano Salomón fueron invitados al evento. Natán habló con Betsabé, madre de Salomón, y le dijo: “¿No has tenido noticias de Adonías, el hijo de Haggit, que se ha hecho rey, y nuestro señor no lo sabe? Ahora bien, quiero darte un consejo para que salves tu vida y la vida de tu hijo Salomón. Ve y entra a donde el rey David y dile: ‘¡oh mi señor rey! ¿No juraste a tu servidora diciendo: En verdad, Salomón, tu hijo, reinará después de mí, y él se ha de sentar sobre mi trono? ¿Por qué, pues, se ha hecho rey Adonías?’ Y he aquí que mientras tú estés hablando allí con el rey, entraré yo tras de ti y recalcaré tus palabras”. (I Reyes 1:11-14). Y así lo hicieron Betsabé y Natán. David se escandalizó al oír las pretensiones de Adonías y prometió a Betsabé que Salomón se sentaría en el trono. Betsabé se arrodilló ante el monarca y dijo: “¡Viva mi señor el rey David por siempre!” (I Reyes 1: 31). A continuación, David mandó llamar al sacerdote Sadoc, a Natán y a Benaías y les dijo que buscaran a los funcionarios de la corte y que montaran a Salomón en su propia mula para llevarlo a Guijón y allí lo ungieran como rey de Israel. Tras la ceremonia, las trompetas sonaron y el pueblo gritó “¡Viva el rey Salomón!”

Al enterarse Adonías de que sería Salomón y no él el que se sentaría en el trono de Israel, temió por su vida y rogó a su hermano que no lo matase. Salomón dijo que si no había maldad en él, no lo haría y lo envió a casa. Poco después David murió y fue sepultado en la

ciudad. Le sucedió en el trono su hijo Salomón, tal y como él lo había dispuesto (I Reyes 2: 10-12). Sin embargo, Adonías no se dio por vencido e intentó recuperar el trono. Acudió a la madre de Salomón, Betsabé, para que intercediera ante su hijo en su nombre. Adonías quería tomar por esposa una de las concubinas del rey David, la joven sunamita Abisag. Con esta petición Adonías pretendía ocupar el lugar de su padre, el rey David, contrayendo matrimonio con una de sus mujeres pues la tradición establecía que aquel que poseyera a las mujeres del rey heredaría el trono. Betsabé, ignorante de estas pretensiones, fue en busca de Salomón. Llegada ante su hijo, Salomón se levantó y fue a su encuentro, se inclinó ante ella y “sentóse en el solio, haciendo poner otro sitio para la madre del rey, que se sentó a su diestra”. (I Reyes 2: 19)<sup>3</sup>. Betsabé le dijo a su hijo que no le negase aquello que le iba a pedir y Salomón le dijo: “Pide, madre mía, pues no te lo he de negar” (I Reyes 2: 20). Sin embargo, Salomón se dio cuenta de la estratagema de Adonías y lo mandó matar.

Esta narración será la base para la iconografía de Betsabé, quien tuvo una relevancia importante en el arte medieval no sólo como el objeto de deseo del rey David sino también como reina y madre.

### **Estado de la cuestión**

Si bien la imagen del baño de Betsabé ha cautivado la imaginación de un número relevante de historiadores del arte, no ha sucedido lo mismo con las imágenes que representan a Betsabé como reina madre. En 1956 Louis Réau escribió su *Iconografía del arte cristiano*, un texto de carácter enciclopédico; en él recogió la iconografía del baño de Betsabé como parte del ciclo iconográfico de la vida del rey David<sup>4</sup>. De todos los momentos donde aparece esta figura, el baño es el único que menciona con detalle, ofreciendo una

---

<sup>3</sup> Susan Ackerman, “The Queen Mother and the Cult in Ancient Israel”, *Journal of Biblical Literature* 112, n. 3 (1993): 385-401. La reina madre, o gebirah, ocupa el puesto más elevado en la corte israelí, a la derecha del rey. Parece que ésta es una costumbre de origen Hitita que se conservó en Israel, Asiria, Ugarit, etc.

<sup>4</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, 320-324.

amplia selección de ejemplos. Por otro lado, Réau describe brevemente parte de la iconografía de Betsabé como reina madre cuando su hijo Salomón la sienta a su derecha<sup>5</sup>. Cabe destacar que Réau tan solo incluye en su investigación dos ejemplos iconográficos relacionados con este tema, pero como se verá a lo largo de este estudio, la iconografía existente sobre Betsabé como reina madre es mucho más rica. En 1962, Elisabeth Kunothe-Leifels escribió un libro titulado *Über die Darstellung der "Bathseba im Bade"*, donde describe la iconografía del baño de Betsabé desde el siglo IV hasta el siglo XVII<sup>6</sup>. Sin embargo, la imagen de Betsabé como madre y reina no se trata en todo el estudio. En 1993, Lydwine Saulnier-Pernuit dedicó un libro al tapiz de "Las tres coronaciones" de la catedral de Sens<sup>7</sup>. Las tres coronaciones hacen referencia a la iconografía de la coronación de la Virgen María, de Betsabé y de Esther, por la Trinidad, Salomón y Asuero respectivamente. En este estudio, Saulnier describe las tres escenas enfatizando las conexiones tipológicas existentes entre las dos mujeres del Antiguo Testamento y la Virgen María. Se trata de un estudio muy completo donde también se hace referencia al contexto histórico y cultural que hizo posible la existencia de este tapiz y los orígenes iconográficos del mismo, que pueden encontrarse en la *Biblia Pauperum*. Por otro lado, en 2001 Colum Hourihane editó un libro sobre la iconografía del rey David en el *Índice del Arte Cristiano* de la Universidad de Princeton<sup>8</sup>. Hourihane empieza su recopilación iconográfica ofreciendo un resumen de la vida del rey David—incluyendo los episodios en los que aparece Betsabé<sup>9</sup>. Después ofrece una amplia selección iconográfica de los episodios descritos organizados temática y alfabéticamente. Hourihane incluye en su recopilación imágenes de David con Betsabé entre las que se encuentra el baño de Betsabé y, a diferencia de Réau y de Kunothe-Leifels, también incluye algunas imágenes

---

<sup>5</sup> Ibid., 337.

<sup>6</sup> Elisabeth Kunothe-Leifels, *Über die Darstellung der "Bathseba im Bade"* (Essen: Bacht, 1962).

<sup>7</sup> Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements*, 1-105.

<sup>8</sup> Colum Hourihane, *King David in the Index of Christian Art* (Princeton: Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University in association with Privator University Press, 2001).

<sup>9</sup> Ibid., xix-xvi.

dónde aparece Betsabé como reina. Sin embargo, al tratarse este libro de una recopilación iconográfica, Hourihane no entra en ninguna discusión referente a las imágenes.

Podría decirse que estos cuatro son los trabajos, o catálogos, más completos que hay sobre la figura de Betsabé. El resto de bibliografía que hace referencia a la figura de esta mujer del Antiguo Testamento describe una imagen u obra de arte específica y, aunque con pocas pero importantes excepciones, la figura de Betsabé es tratada de una manera más bien superficial y haciendo hincapié en esa faceta de mujer seductora y tentadora del gran rey David. Ese es el caso de John Harthan, quien en 1977 describió a Betsabé de una forma un tanto superficial, en uno de los estudios más importantes sobre el Libro de Horas realizados hasta ese momento<sup>10</sup>. Harthan menciona como en la segunda mitad del siglo XV se introduce la iconografía del baño de Betsabé en la sección de los Salmos Penitenciales en los Libros de Horas. Sin embargo, no analiza las razones por las que se introdujo este tema ni por las que se hizo tan popular en tan poco tiempo. Por otro lado, Paul Saenger en su artículo titulado “Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages”, escrito en 1989, menciona la introducción del baño de Betsabé en los Libros de Horas como parte de las nuevas imágenes de carácter erótico que empezaron a aparecer en manuscritos de uso privado en la segunda mitad del siglo XV<sup>11</sup>. A pesar de que Saenger introduce esta nueva interpretación, no hace ningún análisis iconográfico ni muestra ejemplos visuales, aunque sí menciona tres manuscritos donde aparece la imagen de Betsabé, los cuales han sido añadidos al catálogo de este estudio<sup>12</sup>. También la historiadora del arte Erika Bornay introduce el baño de Betsabé en su estudio *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la*

---

<sup>10</sup> John Harthan, *The Book of Hours* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1977), 29-30.

<sup>11</sup> Paul Saenger, “Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages”, en *Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier (Cambridge: Polity Press, 1989): 156.

<sup>12</sup> Ibid. Saenger menciona los siguientes manuscritos donde aparece la iconografía del Baño de Betsabé: Ruan, BM, Ms. 3027, fol. 86; París, Arsenal, Ms. 428, fol. 93 y Baltimore, Walter’s Art Gallery, Ms. W 449, fol. 76.

*ambigüedad*, publicado en 1998<sup>13</sup>. A pesar de que su libro es posterior a la época que concierne a este estudio, Bornay hace una introducción a la figura de Betsabé remontándose a los siglos XIV, XV y XVI. Una vez más, es la Betsabé seductora la que cobra importancia y la que opaca su papel como reina cuando intercede ante David para rogarle que su hijo Salomón lo suceda en el trono (III Reyes 1:10-21) o cuando intercede ante Salomón para que éste conceda a Adonías, su hermano, la esposa que quería (III Reyes 2: 13-22). Bornay hace un resumen de algunas posibilidades iconográficas del baño de Betsabé mostrando tres ejemplos franceses de la Baja Edad Media antes de introducirse en los ejemplos del Barroco. Otro historiador del arte, Thomas Kren escribió en 2005 un capítulo en el libro *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII* titulado “Looking at Louis XII’s Bathsheba”<sup>14</sup>. En este capítulo Kren toma como referencia la imagen del baño de Betsabé del Libro de Horas de Luis XII para discutir la función de Betsabé en el mecenazgo de la corte de la dinastía Valois. Este capítulo es uno de los mejores estudios hechos sobre Betsabé hasta la fecha. Kren explora la iconografía del baño de Betsabé basándose en el trabajo de Elisabeth Kunothe-Leifels y explica las percepciones que se tenía sobre Betsabé durante la Baja Edad Media, ofreciendo una amplia selección de bibliografía secundaria y contemporánea a la época en la que apareció esta imagen. Estas percepciones se centran sobre todo en la imagen de la Betsabé seductora y la posibilidad de que fuera el patronazgo de la corte de los Valois la fuerza motora de su popularidad. Kren cree que fue Jean Fouquet el creador de este tipo de iconografía durante el reinado de Carlos VII y Luis XI (1422-1484)<sup>15</sup>. Sin embargo, esta iconografía ya existía con anterioridad y no se puede adscribir su creación a un solo individuo. Un estudio muy interesante sobre el cambio de lugar de la iconografía del baño de Betsabé del Salmo 51 o 101 al Salmo 1, lo ha realizado Harvey Stahl en un artículo escrito en

---

<sup>13</sup> Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 69-76.

<sup>14</sup> Thomas Kren, “Looking at Louis XII’s Bathsheba”, *Louis XII en A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, ed. Thomas Kren y Mark Evans (Londres: The British Library, 2005), 43-61.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 58.

el 2004 titulado “Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, Ms. lat. 10525)”<sup>16</sup>, que posteriormente amplió en el 2008 en un estudio más completo sobre el Salterio de Luís IX de Francia titulado *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis*<sup>17</sup>. En estos dos trabajos, Stahl analiza la representación de Betsabé al principio del Salmo I como una nueva introducción basándose en la percepción histórica del rey David y sus acciones pecaminosas y posterior arrepentimiento. Estos trabajos realizados sobre manuscritos particulares ofrecen una visión parcial de la complejidad iconográfica e interpretativa de Betsabé.

Otros artículos dónde se menciona algún aspecto específico sobre la figura de Betsabé son los de Manuel Núñez Rodríguez, Anne Rudloff Stanton, Christa Grössinger, Michel Camille, Madeline H. Caviness, Matilde Azcárate Luxán y Clare L. Costley. En 1997, Manuel Núñez Rodríguez escribió una monografía titulada *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, donde menciona la importancia de la historia de Betsabé usando como ejemplo la iconografía de David y Betsabé en la Biblia Morgan de la Pierpont Morgan Library<sup>18</sup>. El estudio de Núñez se centra en el acto controvertido del adulterio y la exégesis bíblica de la historia. Por un lado, Betsabé es la *Ecclesia-Sponsa* que David/Cristo deseaba por su belleza y a la cual liberó de las garras de Urías/Demonio, mientras que por otro lado Betsabé es la seductora, la tentadora, la mujer que hizo que el gran rey David cayera en desgracia debido a su falta de modestia. Núñez menciona que la iconografía erótica de Betsabé apareció como resultado de un hedonismo materialista difícil de encontrar en un contexto eclesiástico debido a la represión de todo lo sexual<sup>19</sup>. Es

---

<sup>16</sup> Harvey Stahl, “Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, ms. lat. 10525)”, en *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. F.O. Büttner (Turnhout: Brepols, 2004).

<sup>17</sup> Harvey Stahl, *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, PE: The Pennsylvania State University Press, 2008).

<sup>18</sup> Manuel Núñez Rodríguez, *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997), 265-267.

<sup>19</sup> Ibid., 266-267.

interesante el hecho de que Núñez use como ejemplo una Biblia para hablar de esa iconografía erótica pero no haga mención de la iconografía del baño de Betsabé en otro tipo de manuscritos. Su discusión sobre el tema es breve y no entra en detalles sobre su popularidad o sobre otros aspectos relacionados con la relación imagen/texto y espectador/lector. Sin embargo, el estudio de Núñez introduce la problemática de la interpretación del texto. De la misma manera, los trabajos de Wayne Craven y Don Denny sobre el programa escultórico de la puerta oeste de la catedral de Auxerre desvelan dos visiones distintas sobre la interpretación del ciclo de David y Betsabé—un ciclo donde aparecen tanto la imagen del baño de Betsabé como la de Betsabé coronada reina con el rey David<sup>20</sup>. Por un lado Craven ve en el ciclo de David y Betsabé la prefiguración de Cristo y de la Virgen María tal y como la describiera Agustín de Hipona; y por otro lado Denny describe la elección sin precedente de este ciclo al deseo del conde de Auxerre, mecenas del portal, de describir de manera metafórica su boda a través de la historia de David y Betsabé. Ambas visiones ofrecen dos maneras distintas de entender la historia de David y Betsabé, una de carácter tipológico y la otra de carácter simbólico-histórico. Este problema de interpretación también aparece en el artículo de Anne Rudloff Stanton titulado “From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter”, publicado en 1997<sup>21</sup>. En este estudio Rudloff Stanton usa como ejemplo un manuscrito de origen inglés: el salterio de la reina María Tudor, también conocido como el salterio de Isabel de Francia Su análisis sobre Betsabé presenta a ésta como la seductora que causa la muerte de su primer marido Urías y llena de calamidades la vida de su segundo marido, el rey David. Sin embargo, Betsabé se

---

<sup>20</sup> Wayne Craven, “The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 34, No. 3 (1975): 226-237; Don Denny, “Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral”, *Speculum* 51, n. 1 (1976), 23-34.

<sup>21</sup> Anne Rudloff Stanton, “From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter”, en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, ed. Jane H.M. Taylor y Lesley Smith (Londres: The British Library y the University of Toronto Press, 1997), 172-189.

redime a través de su función de madre<sup>22</sup>. También Christa Grössinger en su libro titulado *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, tiene una visión despectiva de Betsabé a la cual incluye entre las figuras negativas del Antiguo Testamento<sup>23</sup>. Michael Camille en 1989 también dedicó algunas palabras a la figura de Betsabé en su influyente libro *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*<sup>24</sup>. Usando como ejemplo un salterio francés del siglo XIII, el Salterio de San Luis, Camille menciona que la imagen del baño de Betsabé fue creada por los artistas para que funcionara como el objeto ilícito de la mirada masculina, en definitiva, para satisfacer el deseo masculino<sup>25</sup>. Su estudio añade otra línea de investigación ya que es importante tener en cuenta el público al que van dirigidas estas imágenes. Sobre estas mismas líneas trata el trabajo de Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*, donde la historiadora de arte trata el tema de David y Betsabé como ejemplo de un discurso muy complejo sobre la sexualidad en la Edad Media<sup>26</sup>. En su libro, Caviness trata temas tan poliédricos como la relación entre el espectador y la imagen usando teorías contemporáneas sobre la mirada (*gaze*) y aplicándolas a la cultura patriarcal medieval. Sin embargo, su discusión sobre David y Betsabé es muy breve y usa tan sólo un ejemplo, la Biblia Morgan, para explicar sus teorías. En ningún momento aparece Betsabé como madre o como reina en su estudio. Curiosamente es en relación con las imágenes de la Virgen María dónde se menciona a Betsabé reina. En su artículo titulado “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”, Matilde Azcárate Luxán menciona la coronación de Betsabé por su hijo Salomón como el origen de la iconografía de la coronación de la Virgen María. Azcárate incluye las reflexiones de Agustín de Hipona sobre el tema, que hacen que

---

<sup>22</sup> Ibid., 179.

<sup>23</sup> Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 10.

<sup>24</sup> Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 302-304.

<sup>25</sup> Ibid., 304.

<sup>26</sup> Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001), 98-99.



su referencia tenga más solidez que la mera mención de la tipología tradicional que Réau ofrece en su estudio<sup>27</sup>. Sin embargo, y como el título de su artículo indica, Azcárate se centra en la imagen de la coronación de la Virgen tras haber establecido brevemente su origen tipológico, pero no va más allá en lo referente a la figura de Betsabé. Finalmente, Clare L. Costley, en su artículo “David and Bathsheba and the Penitential Psalms”, usando ejemplos xilográficos del siglo XVI del baño de Betsabé traza los orígenes de la iconografía del baño de Betsabé según aparece en los Salmos Penitenciales a las leyendas de la Santa Cruz que se popularizaron en el siglo XII<sup>28</sup>.

### **Planteamiento del problema a investigar y metodología**

El repaso que se ha hecho a la bibliografía existente sobre Betsabé deja en evidencia el hecho de que si bien la imagen del baño de Betsabé ha sido tratada con algo más de profundidad por los diversos autores mencionados, pocos han estudiado su iconografía en profundidad. Gracias a las nuevas tecnologías, especialmente a la digitalización de las colecciones especiales de las bibliotecas nacionales, públicas, municipales, universitarias, etc., un estudio holístico de la iconografía de Betsabé es ahora factible. A través de la recopilación de más de doscientas imágenes, he elaborado un catálogo iconográfico de Betsabé. Este catálogo será la base para la realización de un estudio iconográfico e iconológico de Betsabé en el contexto de la producción artística en la Edad Media.

Este estudio va a seguir una metodología tradicional dentro del marco de los estudios iconográficos<sup>29</sup>. A pesar de que existen diversas opiniones sobre la definición de iconografía,

---

<sup>27</sup> Matilde Azcárate Luxan, “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994): 353-354.

<sup>28</sup> Clare L. Costley, “David and Bathsheba, and the Penitential Psalms”, *Renaissance Quarterly* 57, n. 4 (2004): 1235-1277.

<sup>29</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 13-22. Una definición tradicional de iconografía es la ciencia que estudia el origen y la formación de las imágenes, teniendo en cuenta su relación con lo alegórico y con lo

en este estudio se ha optado por seguir la definición y metodología que expuso en su momento Erwin Panofsky en 1955 en su estudio de iconografía e iconología<sup>30</sup>. Para Panofsky el estudio de los objetos de arte y de las imágenes podría ser sistematizado en tres niveles distintos: el primer nivel tiene que ver con la identificación de los objetos y figuras a través de la familiaridad del espectador con las mismas<sup>31</sup>. El segundo nivel versa sobre el área de la iconografía. Es decir, la vinculación de los motivos artísticos y la composición con los temas, conceptos o significados convencionales<sup>32</sup>. Es en este nivel donde se identifican las imágenes, las historias y las alegorías. El tercer nivel tiene que ver con la interpretación iconológica. Este es el nivel de interpretación más profundo donde se estudia el significado intrínseco o contenido de la obra<sup>33</sup>. Es decir, este nivel tiene en cuenta la historia personal, técnica y cultural en la comprensión de una obra. El arte se ve no como un incidente aislado, sino como el producto de un entorno histórico<sup>34</sup>.

---

simbólico, así como su identificación por medio de los atributos que casi siempre les acompañan. Sin embargo esta definición se queda corta para el estudio de una figura tan compleja como lo es Betsabé.

<sup>30</sup> Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", en *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* (Nueva York: Doubleday Anchor, 1955), 51-67.

<sup>31</sup> Ibid., 53-54. Por ejemplo, al mirar el cuadro de la Última Cena un espectador lo primero que vería sería a trece hombres sentados alrededor de una mesa dentro de una habitación. Panofsky explicó que esta primera identificación, o descripción pre-iconográfica, estaba subdividida en lo fáctico y lo expresivo. La comprensión de lo fáctico y lo expresivo puede variar mucho dependiendo de la experiencia individual. De esta manera, un espectador podría reconocer los panes y los peces que se encontraban en la mesa durante la Última Cena o bien podría reconocer las expresiones faciales de sorpresa e incredulidad de las figuras.

<sup>32</sup> Ibid., 54-55. Por ejemplo, en este nivel la imagen de trece hombres comiendo alrededor de una mesa se puede identificar ya como una representación de la Última Cena. Este segundo nivel de interpretación implicaría un análisis descriptivo no-interpretativo y se encargaría de la identificación, descripción y clasificación de las imágenes.

<sup>33</sup> Ibid., 55-56. Según Panofsky, este nivel se puede comprender una vez que se haya determinado "los principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica, cualificado por una personalidad y condensada en una sola obra".

<sup>34</sup> Ibid., 65-67. Para poder enfrentarnos a un estudio iconográfico e iconológico siempre hay que tener en cuenta que las identificaciones e interpretaciones estarán sujetas al conocimiento subjetivo del historiador del arte y que, por esa misma razón, hace falta suplirlas y corregirlas a través del conocimiento de los procesos históricos, o lo que Panofsky denominó "historia de la tradición". Cada uno de los tres niveles tiene su propio principio de corrección: la descripción pre-iconográfica tiene la historia de los estilos, es decir, el conocimiento de la manera en que los objetos bajo diferentes condiciones históricas y acontecimientos fueron expresados por las formas; el estudio iconográfico tiene la historia de los tipos, es decir, el conocimiento de la manera en que, bajo diferentes condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acontecimientos; y por último, el estudio iconológico tiene la historia de los símbolos (o síntomas culturales), es decir, el conocimiento de la manera en que, bajo diferentes condiciones históricas, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos.

A pesar de que las teorías de Panofsky han sido criticadas<sup>35</sup>, su metodología sigue siendo a día de hoy una de las mejores herramientas para el estudio de las imágenes en la historia del arte y la que mejor nos permite hacer justicia al objeto dentro de sus complejas particularidades históricas. Si bien no se van a seguir de manera ortodoxa las tres fases que propuso Panofsky, sus consideraciones acerca de la interpretación de las imágenes serán la guía a través de la que se desarrollará este trabajo.

Otro aspecto metodológico a tener en cuenta para la realización de este estudio es la exégesis medieval. A pesar de que se trata de una metodología que se desarrolló en los primeros siglos del cristianismo, fue uno de los principales sistemas de interpretación bíblica a lo largo de la Edad Media, y como tal, una fuente importantísima para entender el desarrollo iconográfico de Betsabé. Esta metodología ofrecerá dos tipos de lecturas sobre la figura de Betsabé, la narración simbólica y la narración histórica, que serán la base para las distintas interpretaciones a las que se podrá someter la iconografía de la madre de Salomón. La exégesis medieval es el proceso a través del cual se explica los distintos significados de las Sagradas Escrituras. Este proceso admite varios niveles de significado: 1) el literal o histórico; 2) el alegórico; 3) el tropológico o moral y 4) el anagógico o místico-escatológico<sup>36</sup>. Estos niveles se podían dividir en dos categorías distintas relacionadas con la forma de leer el texto bíblico: literalmente o simbólicamente (esta última abarca el

---

<sup>35</sup> Ver Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1985); Keith Moxey, "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art", *New Literary History* 17, n. 2 (1986): 265-274; David Carrier, "Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, n. 4 (1989): 333-347; Stephen Bann, "Meaning/Interpretation", en *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson y Richard Shiff, 87-100 (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

<sup>36</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 231-239; Bert Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes in the Southern Netherlands (c. 1410-c. 1470) A Contribution to the Study of 15<sup>th</sup> century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism* (Lovanía: Uitgeverij, 1996), 13-41; Raymond Clemens y Timothy Graham, *Introduction to Manuscript Studies* (Ithaca: Cornell University Press, 2007), 181. Esta división de los distintos tipos de interpretaciones fue desarrollada en primer lugar por Agustín de Hipona, y es el autor al que la mayor parte de estos investigadores hacen referencia ya que en su obra *Quaestiones in Heptateuchum* 2.73, Agustín escribió: "...quamquam et in Vetere Novum lateat, et in Novo Vetus pateat." Traducción libre del latín: "El Nuevo (Testamento) se encuentra oculto en el Antiguo, y el Antiguo se cumple en el Nuevo."

significado alegórico, tropológico y anagógico). Los exégetas medievales también hacían una distinción entre el significado extrínseco y el significado intrínseco de las Escrituras. Lo extrínseco tenía que ver con la realidad histórica del Antiguo Testamento según la entendían los judíos, mientras que lo intrínseco tenía que ver con el significado oculto del Antiguo Testamento que posteriormente sería “revelado” por los exégetas cristianos. Por norma general, estas explicaciones simbólicas e intrínsecas estaban relacionadas sobre todo con el Antiguo Testamento y su función era la de armonizar las Escrituras hebreas con las cristianas de manera que hubiera una concordancia entre las dos. Esta concordancia era de suma importancia para los exégetas cristianos ya que si el Nuevo Testamento concordaba punto por punto con el Antiguo, podía inferirse fácilmente que “ambos [eran] la expresión auténtica del mismo pensamiento divino”, como indicó Louis Réau<sup>37</sup>. Según estos teólogos la esencia de esta idea era que tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento transmiten el mismo mensaje divino, pero lo que “aparece velado en la Antigua Ley, se desvela en los Evangelios”<sup>38</sup>. O como dijo Agustín de Hipona, “la sombra proyectada en las páginas de la historia del Antiguo Testamento por una verdad cuya encarnación o figura es hallada en la revelación del Nuevo Testamento”<sup>39</sup>. De esta manera, la historia de la humanidad desde Adán y Eva y el pecado original, no ha sido más que una larga espera por Cristo, el Salvador, cuyo sacrificio redimió al ser humano del pecado original. Para los exégetas medievales, esta historia de la humanidad era esencialmente la historia de la Salvación donde cada cosa y cada evento hasta el Juicio Final tenían un lugar y un significado fijo y predestinado<sup>40</sup>. El tiempo en este contexto estaba dividido en el tiempo antes de Cristo, el tiempo de Cristo y el tiempo después de Cristo. Todos los personajes y eventos que han pasado antes de la llegada de Cristo se

---

<sup>37</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, 230. Según Réau la concordancia de los testimonios siempre se consideró como una prueba, o al menos, una presunción de la verdad Divina.

<sup>38</sup> Ibid., 231.

<sup>39</sup> Everett F. Harrison, Geoffrey W. Bromely y Carl F. H. Henry, *Baker's Dictionary of Theology* (Grand Rapids (MI), 1987), 533.

<sup>40</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes*, 2-3.

designan con el nombre de *tipos* o *prefiguras* y los hechos homólogos del Nuevo Testamento se designan con el nombre de *anti-tipos* o *figuras*<sup>41</sup>. Este método exegético para entender las Escrituras se ha denominado tipología<sup>42</sup>. En este estudio es lo que se ha querido llamar narración simbólica.

El origen de esta doctrina tipológica se puede remontar hasta el mismo Cristo quien dijo “No penséis que vine a destruir la Ley ni los Profetas; no vine a destruir, sino a cumplir. Pues os digo la verdad: mientras no desaparezcan el cielo y la tierra no desaparecerá ni una yota ni un trazo de la Ley hasta que se realice todo” (Mateo 5: 17-18). Los mismos Evangelios ponen de relevancia la concordancia del Antiguo y del Nuevo Testamento con ejemplos específicos. El Evangelio de Juan 3: 14 dice “Y como Moisés elevó la serpiente en el desierto, así tiene que ser elevado el Hijo del Hombre”, y Mateo 12:40 dice “Pues como Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre en el corazón de la tierra tres días y tres noches”. En el primer ejemplo la elevación de la cruz está prefigurada por la elevación de la serpiente de bronce y en el segundo ejemplo la Resurrección de Cristo aparece prefigurada por Jonás en el vientre del cetáceo. Esta concordancia también la menciona Pablo de Tarso (Colosenses 2:17) diciendo “El Antiguo Testamento no es más que la sombra de las cosas que deben venir, pero el cuerpo es Cristo”. Con esta base bíblica, la doctrina tipológica se desarrolló y se sometió a un mayor refinamiento a lo largo de la Edad Media sin limitarse a los ejemplos tipológicos ya descritos en el Nuevo Testamento<sup>43</sup>. Los exégetas medievales encontraron una manera de ampliar el

---

<sup>41</sup> A pesar de que estos términos se pueden usar indiscriminadamente, se ha optado por usar la terminología de figura y prefigura a lo largo de este estudio.

<sup>42</sup> Los manuscritos que sigan este tipo de interpretación exegética se van a denominar manuscritos tipológicos o textos de carácter tipológico.

<sup>43</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes*, 13-14. Cardon menciona que durante la época de los Padres de la Iglesia, la doctrina tipológica empezó a desarrollarse con el *texto Concordantia Veteris et Novi Testamenti* y otros textos como el *Tituli* de Ambrosio de Milán (c.339-397), ahora desaparecido o el *Dittochaeon* o *Tituli Historiarum* de Prudencio (348-c.410). Esta teoría se hizo muy popular en los siglos posteriores llegando a influir incluso en Alcuino quien escribió la *Glossa Ordinaria* teniendo en cuenta este método exegético.

cuadro de las concordancias entre los dos Testamentos multiplicando las comparaciones con una gran sutileza. Esto llevará posteriormente a la creación de manuscritos de carácter tipológico como son la *Biblia Pauperum*, el *Speculum Humanae Salvationis* o el *Concordantiae Caritatis*<sup>44</sup>.

Dentro de este sistema tipológico, Betsabé aparece como prefiguración no sólo de *Ecclesia* sino también de la Virgen María. Esta relación o concordancia no se menciona en los Evangelios, sino que fue una creación de los Padres de la Iglesia.

Así, Ambrosio de Milán (c. 339-397) menciona en su *De Apologia Prophetarum David* (390) que la unión de Betsabé con David era una unión figurativa donde ella representa la Iglesia de las Naciones y él a Cristo<sup>45</sup>. Esta unión no era una unión legal sino una unión de fe. De esta manera, Ambrosio pretendía dar un significado positivo a un acto, el del adulterio, que históricamente estaba no sólo mal visto sino que conllevaba la pena de muerte para los que perpetraban dicho pecado.

Siguiendo los pasos de Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona (354-430) menciona en su *Contra Faustum Manichaeum* (404-405) que David era la prefiguración de Cristo<sup>46</sup>. Según Agustín de Hipona, la etimología de los nombres de David y Betsabé era indicación suficiente para demostrar esta tipología. Por un lado David se puede traducir por “mano fuerte” o “deseable”, lo que refuerza la profecía: “Vendrá el deseado de todas las naciones” (Hageo 2:7)<sup>47</sup>. Por otro lado, Betsabé se traduce como “pozo de la saciedad” o “séptimo pozo” lo que conecta con el Cantar de los Cantares donde la Iglesia aparece como la esposa a la que se llama *pozo de agua viva* (Cantar de los Cantares 4: 15). Jerónimo de Estridón en su

---

<sup>44</sup> Todos estos manuscritos serán analizados más detalladamente en el capítulo 3.

<sup>45</sup> Ambrosio de Milán, *De Apologia Prophetarum David* (c. 400), ed. Pierre Hadot (París: M. Cordier, 1977), 73-74.

<sup>46</sup> Agustín de Hipona, *Contra Faustum Manichaeum* (c. 400), I, XXII, c. 87 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), 628.

<sup>47</sup> Ibid., para la discusión sobre la datación de la obra *Contra Faustum Manichaeum*.

*Epistola* LXIX, 419, deletreó el nombre de Betsabé como “Bersabée”, una región del sur de Palestina dónde se supone que milagrosamente apareció la fuente de la que habla Génesis 21<sup>48</sup>. Agustín sustituyó el nombre de Betsabé (deletreado así en la Vulgata de Jerónimo) por el de Bersabée para hacer esa conexión con la etimología del nombre de Betsabé. Teniendo en cuenta esta etimología de los nombres de David y Betsabé, Agustín de Hipona dice lo siguiente sobre la historia del baño de Betsabé:

El deseado de todos los gentiles amó a la Iglesia que se lavaba sobre el tejado, es decir, que se purificaba de las manchas del mundo, y trascendería y pisotearía la casa de barro mediante la contemplación espiritual, e, iniciado el conocimiento de ella con el primer encuentro, tras apartar completamente de ella al diablo, dándole muerte, se une con ella en matrimonio perpetuo<sup>49</sup>.

Así pues, Betsabé se debe interpretar como *Ecclesia* o la Santa Iglesia, el objeto más deseado por Cristo en el Cantar de los Cantares. David pecó por desear a Betsabé; sin embargo, ese deseo se tiene que ver más bien como la prefiguración del deseo que siente Cristo por todas las naciones que posteriormente culminará en su unión con la Iglesia, tal y como David se unirá a Betsabé.

Agustín de Hipona menciona tanto a David como a Salomón como prefiguras Cristo en *La Ciudad de Dios*. Según Agustín “las cosas que se dicen de Salomón convienen únicamente a Cristo, y de tal manera, que en cuanto en este vemos figurado lo hallamos en

---

<sup>48</sup> El pozo de agua de Génesis 21:19, se refiere al pozo que Agar encuentra en el desierto por la Gracia de Dios y del que bebe Ismael.

<sup>49</sup> Agustín de Hipona, *Contra Faustum Manichaeum*, 629.

Cristo realizado”<sup>50</sup>. No sólo Salomón es visto como la prefiguración de Cristo, Betsabé también aparece como la prefiguración de la Virgen María. Su conexión queda establecida a través de ciertos eventos relacionados: igual que Betsabé dio vida a Salomón, la Virgen María dio vida a Cristo; Cristo realizó su primer milagro en las Bodas de Caná cuando transformó los seis cántaros de agua en vino a petición de su madre mientras que Betsabé consiguió que su hijo Salomón accediera al trono de su padre David gracias a su intercesión<sup>51</sup>. Por lo tanto, la función intercesora Betsabé se verá como la prefiguración de la Virgen María como intercesora de toda la Humanidad. También el momento en el que Salomón sienta a su madre a su derecha será visto como la prefiguración de la coronación de la Virgen María por su hijo en los cielos<sup>52</sup>. En el Salmo 44 también se puede encontrar una mención a la coronación, habiendo sido relacionado este Salmo tanto con Betsabé como con la Virgen María<sup>53</sup>. El versículo 10 dice:

“Hijas de reyes a tu encuentro salen, a tu diestra está la reina, ornada de oro de ‘Ofir. Más bien te adelantaste con faustas bendiciones y pusiste en su cabeza la diadema de oro puro. Te pidió vida y se la diste: días que se prolongan para siempre jamás”<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Agustín de Hipona, *De Civitate Dei* (c. 426) (Madrid: Homo Legens, 2006), XVII, 9. En este capítulo, Agustín de Hipona también indica que Cristo es descendiente de David a través de su madre, la Virgen María.

<sup>51</sup> Lydwine Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens* (Bélgica: Mame, 1993), 94-95.

<sup>52</sup> Matilde Azcárate Luxan, “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 353-354.

<sup>53</sup> De hecho en el Cantar de los Cantares 3:11 se menciona otra coronación relacionada con Betsabé, aunque es ella la que corona a su hijo. El texto dice así: “¡Salgan, mujeres de Sión! ¡Contemplan al rey Salomón! ¡Lleva puesta la corona que le ciñó su madre el día en que contrajo nupcias, el día en que se alegró su corazón!”

<sup>54</sup> El salmo 44 también puede aparecer numerado como 45 ya que a pesar de que en su composición final la redacción definitiva contiene 150 composiciones, la enumeración del texto masorético, es decir, la versión hebrea de la Biblia, difiere de la del texto griego o Septuaginta. Este último cuenta los salmos 9-10 y 114-115 como un solo salmo y divide el salmo 110 y 147 en dos. Ver Francisco Cantera y Manuel Iglesias, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), 604-605, para una explicación más completa.



Éste verso sería la inspiración de Adán de Saint-Victor (+1146), poeta y compositor de himnos latinos y secuencias musicales, quien a principios del siglo XII escribió un poema dónde relacionaba directamente a Betsabé con “la reina a la diestra”

*Bersabee sublimatur*

*Sedis consors regiae*

*Haec regi varietate*

*Vestis astat deauratae*

*Sicut regum filiae*<sup>55</sup>.

Por lo tanto, el Salmo 44 aparece como una fuente de inspiración a través de la cual Betsabé aparece coronada reina igual que después lo sería la Virgen María. Sin embargo, este poema no es el único que relaciona de alguna manera la imagen de “la reina a la diestra” con Betsabé. Hildeberto de Tours (+1133) en su primer sermón dedicado a la ascensión de la Virgen María, basado en parte en el mismo Salmo 44, explica que Salomón al invitar a su madre a sentarse en el trono a su lado sería igual que Cristo coronando a su madre en los cielos<sup>56</sup>.

El texto original lo indica así:

*Si enim Salomon matri ad se venienti pro petitione*

*Adoniae, thronum sibi collaleralem stravit, probabilius est*

*[Christum] matrem statuisset ad dexteram secundum illud:*

*“Astitit Regina a dextris tuis (Sal. XLIV, 10)”. Et siont in die*

---

<sup>55</sup> E. Mittet y P. Aubry, *Les proses d'Adam de Saint-Victor* (París, 1900), 180-181, citado por Phillipe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique* (Montréal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, 1980), 106. La traducción de este texto es la siguiente: Betsabé tras haber sido entronizada, el rey aparece de pie [ante ella] quien aparece en ropajes de oro como la hija de los reyes.

<sup>56</sup> Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, 104.

*Ascensionis Domini: Dixit Dominus Domino meo, sede a  
dextris meis (Sal. CLX, 1)*<sup>57</sup>.

Por lo tanto Betsabé y la Virgen María parecen irremediablemente conectadas a través de la literatura del silgo XII, y a partir del siglo XIII y XIV continúa esa conexión con el desarrollo del Culto Mariano y de textos moralizantes y tipológicos como las Biblias moralizadas, la *Biblia Pauperum*, el *Speculum Humanae Salvationis* y el *Concordantiae Caritatis*. El carácter visual de estas obras hace que sea complicado desligar el texto de la imagen que lo acompaña y por lo tanto se pospondrá su análisis textual<sup>58</sup>.

Estos textos son tan sólo un ejemplo de la manera en la que los exégetas medievales usaron la figura de David y Betsabé dentro del sistema tipológico. Según esta exégesis, los teólogos medievales podían demostrar que la llegada de Cristo formaba parte de un plan divino mucho antes de su llegada a la tierra y que, aún sin saberlo, ya le deseaban todos los gentiles. El ciclo de David y Betsabé fue uno más de los recursos que estos teólogos usaron para demostrarlo.

A pesar de que este tipo de interpretación de las Sagradas Escrituras es probablemente uno de los más importantes en relación a la interpretación de Betsabé, también hay que considerar la importancia de la interpretación histórica o literal del Antiguo Testamento, es decir, la narración histórica. Este tipo de interpretación, que presenta los hechos del Antiguo Testamento tal y como aparecen, en orden cronológico, con un principio y un final, tuvo una gran influencia en las representaciones artísticas de la Edad Media.

---

<sup>57</sup> J.J. Bourassé y J.P. Migne, ed., *Patrologiae Latinae, Tomus 171. Venerabilis Hideberti Primo Cenomanensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi* (Turnholti, Bélgica: Brepols, 1990), 630-631. La traducción del texto sería: Si Salomón colocó a su madre a su derecha de acuerdo a esto “la reina se sentó a tu derecha (Salmo 44: 10)”, así pues que se sepa en el día de la Ascensión del Señor: “El Señor dijo, mi Señor, siéntate a mi derecha (Salmo 160: 1)”.

<sup>58</sup> Ver Capítulo 5.

Betsabé se encuentra enmarcada dentro de una narrativa que durante la Edad Media se creía verídica, ya que los eventos del Antiguo Testamento eran considerados históricos. Adán, Moisés, Noé, Saúl, David o Salomón, eran considerados figuras históricas cuya vida había sido recogida por los autores del Antiguo Testamento y cuya veracidad no era cuestionada. Una de las figuras más influyente durante la Edad Media fue la de David, no sólo por haber sido uno de los elegidos de Dios para liderar a su pueblo, sino porque según el evangelista Mateo, David era uno de los ancestros de Cristo, y a través de Betsabé, su hijo Salomón también lo era (Mateo 1:1). Esta relación ha hecho que la figura de David y la de Salomón hayan sido usadas dentro de la tipología medieval como la prefiguración de Cristo o como su ancestro directo. Montague Rhodes James, en uno de los primeros estudios llevados a cabo sobre el repertorio iconográfico del Antiguo Testamento, menciona que hasta cierto punto toda la ilustración del Antiguo Testamento tiene un carácter simbólico pero no necesariamente tipológico<sup>59</sup>. En cualquier caso, el interés que ejercían estas historias hizo que los artistas trataran de representarlas de una forma atractiva y real.

Por otra parte, durante toda la Edad Media se puede encontrar en las grandes casas reales la idea del *imitatio David regis*<sup>60</sup>. El rey David aparece como el “tipo” de monarca perfecto, el enviado de Cristo y el modelo recomendado por los Papas a los reyes cristianos. Su figura, sus actividades y sus conquistas tuvieron una gran importancia para la realeza medieval. Desde el siglo VIII, las características físicas de David se asemejan a las de Cristo, pero a partir del siglo IX las fórmulas pictóricas para representar a David cambian y convierten a éste en un monarca medieval. Carlos el Calvo, Carlomagno y Luis el Piadoso, entre otros, se identificaron con el monarca de Israel, ancestro de Cristo a través de Jesé.

---

<sup>59</sup> Montague Rhodes James, *Illustrations of the Old Testament* (Roxburghe Club, 1927), 1-2. Según James si no hubiera sido de esta manera, los artistas no se habrían preocupado por representar el Antiguo Testamento.

<sup>60</sup> Hugo Steger, *David Rex et Propheta: König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts* (Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1961), 124-125.

Alcuino de York en su comentario bíblico, o *Glossa Ordinaria* escrito en el siglo VIII, promulgó un retorno al Antiguo Testamento en un intento de unificar toda la cristiandad occidental, incluidas aquellas partes que todavía no habían sido cristianizadas, instando a los monarcas, especialmente Carlomagno, a seguir el modelo de Jerusalén durante la época de los grandes reyes y sacerdotes.<sup>61</sup> De esta manera, Carlomagno era considerado como un Nuevo David o un Josías de Judá, y la unción de los príncipes ya desde el siglo VII pretendía ser un reflejo de la unción de los reyes del Antiguo Testamento como las de Saúl, David o Salomón. En su analogía sobre el rey Luis el Piadoso y el rey David, Amalario de Metz, discípulo de Alcuino de York, enfatizó la diferencia existente entre el emperador como individuo y su prototipo eterno: *Divo Hludovico vita. Novo David perennitas*<sup>62</sup>. Con esto deseó larga vida al divino Luis y eternidad a ese nuevo David encarnado en la figura del emperador de la dinastía carolingia. En este contexto, la santidad de Luis no era un sinónimo del epitafio “divino”, sino que se manifestaba a través de la eternidad correspondiente al rey de Israel en quien la idea del imperio Carolingio como *regnum Davidicum* culminó y se hizo manifiesta. Este retorno al Antiguo Testamento tuvo un gran impacto en la mentalidad religiosa y en la vida espiritual de esa nueva sociedad medieval. No cabe la menor duda de que el modelo del Antiguo Testamento favoreció la cristianización de la Europa Occidental<sup>63</sup>. De hecho, la identificación de la dinastía Carolingia y luego la Otoniana, seguidas por las sucesivas generaciones de monarcas europeos, con los reyes del Antiguo Testamento simboliza la materialización del reinado de David, o *regnum Davidicum*, a través de la figura de Cristo, a quien el rey o emperador representa en la Tierra. En otras palabras, los eventos históricos que acontecen en un determinado momento se inscriben dentro de la Historia de la Salvación la cual empieza con Cristo y termina al final de los Tiempos. Esta lectura histórica

---

<sup>61</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 14-16.

<sup>62</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957), 81.

<sup>63</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 16. En este contexto se puede hablar de un clima espiritual donde la Iglesia, como comunidad, se asimila al “pueblo de Dios” de la Biblia.

o literal de los textos del Antiguo Testamento, entendidos asimismo de manera simbólica, va a ser de vital importancia en la interpretación de la historia de Betsabé, como se pondrá de relieve en los siguientes capítulos.

Hechas estas consideraciones previas pasamos al estudio de la figura de Betsabé comenzando con una breve contextualización de los aspectos del baño y de la posición de reina en el ámbito judeo-cristiano, haciendo hincapié en las posibles razones por las que Betsabé se estaba dando un baño, y el posible entorno en el que éste se estaba realizando, y la importancia de la madre reina en el Antiguo Testamento. Estos dos aspectos históricos nos permitirán entender mejor el contexto de la narración bíblica de la historia de Betsabé. Posteriormente se expondrá en orden cronológico los tipos de manuscritos donde apareció la iconografía de Betsabé. Después se describirá y analizará la iconografía de los cuatro episodios más representados, organizados cronológicamente según aparecieron en los manuscritos miniados, para concluir el estudio iconográfico con el resto de las escenas en las que apareció Betsabé. Una vez completado este estudio se desarrollarán las prefiguras y temas afines relacionados con Betsabé atendiendo no solo a las relaciones textuales sino también a las similitudes visuales que pudieron informar las distintas interpretaciones a las que se podía someter Betsabé. Finalmente se presentarán las conclusiones derivadas del estudio iconográfico e iconológico.



## Capítulo 2: Contexto Histórico-Social Judeo-Cristiano

Habiendo atendido ya la metodología general, cabe resaltar la importancia de dos aspectos que marcarán de alguna manera la iconografía de Betsabé: el significado histórico del baño y de la reina madre en el contexto judeo-cristiano.

### El baño y la reina madre en el contexto judeo-cristiano

La historia de Betsabé relatada en el Antiguo Testamento se tiene que ver dentro del contexto histórico y religioso del Judaísmo. La primera escena en la que Betsabé aparece es en la escena del baño. Poco dice la Biblia sobre las condiciones físicas que rodean la escena



**Fig. 1. Mikve, Herodiión, Cisjordania, ca. 69 d.C.**

del baño, sin embargo, II Samuel 11:4 menciona que cuando David yació con Betsabé, ésta “*statimque sanctificata est ab immunditia sua*”<sup>64</sup>, es decir, que “de inmediato se purificó de su inmundicia”. Este pasaje ha sido interpretado tanto por exégetas medievales como por investigadores contemporáneos como una señal de que Betsabé estaba menstruando y, por lo tanto cuando David la vio desde lo alto de su terraza, ésta se estaba dando el baño ritual a través del

cual se llevaba a cabo la purificación<sup>65</sup>. En Levítico 15: 19-24 se habla de las impurezas sexuales en la mujer y se dice<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Texto obtenido directamente de la Vulgata, II Samuel 11:4. Este pasaje se ha venido a traducir de la siguiente manera: “en ocasión de que se purificaba esta de su impureza menstrual”. En el texto original la palabra menstruación no aparece escrita.

<sup>65</sup> Ver José Luís Canet Vallés, “La Mujer Venenosa en la Época Medieval”, *LEMIR* 1 (1996): 1-19, para una discusión en profundidad sobre la concepción de la menstruación en los textos medievales.

<sup>66</sup> El baño ritual tiene su origen en el Antiguo Testamento donde Dios ordena a Moisés que diga a los israelitas que “cuando una mujer conciba y dé a luz un niño, quedará impura durante siete días, como lo es en el tiempo de su menstruación. Al octavo día, el niño será circuncidado. La madre deberá permanecer treinta y tres días más purificándose de su flujo de sangre. No tocará ninguna cosa santa, ni irá al santuario, hasta que termine su período de purificación” (Levítico 12: 1-5).

“Cuando a una mujer le llegue su menstruación, quedará impura durante siete días. Todo el que la toque quedará impuro hasta el anochecer. Todo aquello sobre lo que ella se acueste mientras dure su período menstrual quedará impuro. Todo aquello sobre lo que ella se siente durante su período menstrual quedará impuro. Todo el que toque la cama de esa mujer deberá lavarse la ropa y bañarse, y quedará impuro hasta el anochecer. Todo el que toque algún objeto donde ella se haya sentado, deberá lavarse la ropa y bañarse, y quedará impuro hasta el anochecer. Si alguien toca algún objeto que estuvo sobre su cama o en el lugar donde ella se sentó, quedará impuro hasta el anochecer. Si un hombre tiene relaciones sexuales con esa mujer, se contaminará con su menstruación y quedará impuro durante siete días. Además, toda cama en la que él se acueste quedará también impura”<sup>67</sup>.

Más adelante, Dios ordena a los judíos purificarse a través del baño con el agua de un manantial (Levítico 15:13). La tradición judía exigía que para recuperar la pureza tanto hombres como mujeres tenían que realizar la *Mikve*, o la purificación a través del baño. Las mujeres especialmente tenían que usar la *Mikve* de forma ritual siete días después de la culminación de cada ciclo menstrual. La *Mikve* era el espacio donde se realizaban los baños y tenía que cumplir con unas condiciones muy específicas, como la de tener un contenedor de agua donde una persona se pudiera sumergir completamente y que ese agua no estuviera

---

<sup>67</sup> De hecho, los exégetas medievales le confirieron a David poderes curativos ya que según el texto después de yacer con Betsabé ésta se curó de su impureza. Para una discusión mucho más detallada de este tema ver Philippe Buc, “David’s Adultery with Bathsheba and the Healing of Capetian Kings”, *Viator*, 24 (1993): 101-120.



estancada<sup>68</sup> (Figs. 1 y 2). Por lo tanto, el lugar donde se realizaban los baños tenía que tener algún tipo de agua corriente, siendo la mejor opción aquella que fluía de un manantial que esté conectado con algún río o lago. También se permitía el uso de una cisterna que haya recogido el agua de lluvia, nieve o hielo, asimismo el agua del océano es considerada purificante. Cabe preguntarse si cuando David vio a Betsabé dándose un baño, no se encontraba ésta en un *Mikve*. Esto, de alguna manera, justificaría la muerte del primer hijo de la pareja, ya que fue concebido durante la menstruación, un período de impureza.

Otro aspecto importante que la narración bíblica pone de manifiesto es la importancia de Betsabé como reina madre. Desde un punto de vista histórico ésta era una figura influyente tanto en la esfera privada como en la esfera pública de la corte israelí. Su posición podía considerarse privilegiada, ya que le era posible observar y opinar sobre las actividades políticas, sociales y religiosas del país<sup>69</sup>. Era, en ocasiones, la encargada de establecer alianzas e influir en las decisiones de índole dinástica. Por otra parte, habría que aclarar que cuando se menciona una reina madre en el Antiguo Testamento, por norma general se refiere a la madre del rey en vez de a su esposa. La frase “y era su madre”, que aparece veinte veces en II Reyes y II Crónicas, pone de relieve la importancia que se le daba a la transmisión matrilineal y en



Cat. 4. Betsabé sentada a la derecha de Salomón, *Sacra Parallela*, Palestina, segunda mitad del siglo IX.

<sup>68</sup> Isaac Klein, *A Guide to Jewish Religious Practice* (Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1979), 517-522.

<sup>69</sup> Leila Leah Bronner, *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible* (Nueva York: University Press of America, 2004), 47.

consecuencia a la madre del rey. Además, Betsabé al ser la madre de Salomón, formaría parte de la línea genealógica que terminaría en Cristo, quien dice la Biblia que era de la estirpe de David<sup>70</sup>.

La mayor parte de las reinas madre del Antiguo Testamento son un ejemplo a seguir y Betsabé no es la excepción<sup>71</sup>. El interés que en su madurez demostró por el destino de su hijo, incluso tomando parte activa en él, contrasta con la pasividad de su juventud cuando fue seducida por el rey David. En aquel momento, ésta tenía muy poco poder y fue fácilmente manipulada por el monarca, mientras que al ser nombrada reina consiguió detentar un poder mucho mayor. Cuando David se encontraba moribundo, fue Betsabé quien, enfrentada a una difícil situación de la que pendían su vida y la de su hijo, intercedió a favor de Salomón para que sucediese a su padre en el trono. David, ajeno a las intrigas de Adonías, accedió a la petición de Betsabé y juró que su hijo sería el próximo rey, haciéndolo ungir por el sacerdote Sadoc.

Por otro lado, la relación de Betsabé con Salomón aparece representada en la Biblia como una relación de cariño y respeto. Cuando Betsabé entra en la sala del trono para hablar con su hijo, ahora rey, Salomón se levanta y hace una reverencia para darle la bienvenida mientras que ordena traer un asiento para colocarlo a la derecha del suyo. El hecho de que Salomón sentara a su madre a la derecha, confirió a ésta cierto poder ya que esa posición simboliza la autoridad. Ese poder se vio confirmado al recurrir Adonías a ella para que hablara en su favor ante el rey. La petición de Adonías de desposarse con Abisag, la concubina más joven del rey David, fue denegada ya que Salomón se dio cuenta de la traición

---

<sup>70</sup> La referencia a la genealogía de Cristo la da Mateo en 1: 1-17. Mateo dice que “Jesé engendró al rey David. David engendró a Salomón de la mujer de Urías”.

<sup>71</sup> Bronner, *Stories of Biblical Mothers*, 50.

que pretendía cometer Adonías<sup>72</sup>. A pesar de que la intercesión de Betsabé en este caso no tuvo éxito, el hecho de que Salomón escuchara a su madre pone de relieve su autoridad.

---

<sup>72</sup> Ibid., 51. Según la costumbre semítica el hombre que heredara las mujeres y concubinas del rey se podría proclamar como sucesor legítimo. Adonías pretendía proclamarse rey una vez más a través de la adquisición de una de las concubinas de David.



### ***Capítulo 3: Betsabé en los manuscritos medievales***

Como ya indica mucha de la bibliografía existente sobre Betsabé, el medio artístico donde más se va a representar su figura va a ser en la miniatura medieval. Es aquí donde su iconografía cobra una gran importancia contando con más de veinte episodios de su vida que abarcan desde que aparece en el baño, hasta que se sienta a la derecha de su hijo Salomón ya coronada como reina. Para entender el desarrollo de esta iconografía es muy importante hacer un breve repaso por la historia de la miniatura medieval, haciendo hincapié en los distintos tipos de manuscritos en los que aparece Betsabé. La naturaleza misma de los manuscritos y la cantidad que ha sobrevivido harán que el acercamiento a su estudio sea distinto y específico para cada tipo de texto.

La historia de Betsabé en la miniatura medieval comienza casi de manera simultánea tanto en Oriente como en Occidente en el siglo IX.

Uno de los primeros manuscritos en los que aparece el ciclo de Betsabé es el *Sacra Parallela* o *Florilegium*. Creado en la primera mitad del siglo IX, este manuscrito está compuesto por diversos pasajes de la Biblia y textos patrísticos. La función principal era la de infundir sentimientos de piedad y virtud a través de lecciones éticas, morales y ascéticas<sup>73</sup>. El *Florilegium* no fue organizado de manera cronológica, sino de manera alfabética a través de un lema (por ejemplo “verdad”) que se escribía en una franja dorada al lado de la imagen. Kurt Weitzmann ha demostrado de manera muy convincente que el *Sacra Parallela* que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Códice Griego 923 [Cat. 1-4] es una copia creada en Palestina en la primera mitad del siglo IX de un original que podía

---

<sup>73</sup> Kurt Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 8.

haber sido producido en el monasterio de San Sabas, cerca de Jerusalén, durante el primer periodo iconoclasta del Imperio Bizantino (730-787).

Tras la restauración del culto a las imágenes en el 843, las representaciones de Betsabé en el Imperio Bizantino serán más numerosas. Así pues, Betsabé aparece representada en las *Homilías* de Gregorio Nacianceno (329-389), considerado uno de los Padres de la Iglesia. Gregorio fue arzobispo de Constantinopla y un escritor muy prolífico cuya elocuencia y explicaciones teológicas eran tan apreciadas por los bizantinos que se produjeron una gran cantidad de copias de sus sermones a lo largo de la historia de Bizancio<sup>74</sup>. Esto ha permitido que un gran número de manuscritos bizantinos que contienen la versión litúrgica de sus homilías hayan sobrevivido hasta nuestros días<sup>75</sup>. Sin embargo, tan sólo existen tres ediciones completas de las obras de Gregorio Nacianceno. Entre estas tres copias, la más importante y estudiada es una del siglo IX que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Códice Griego 510 [Cat. 5]<sup>76</sup>. Este manuscrito contiene no sólo las homilías, sino también cuatro cartas de Gregorio (dos dirigidas a Kledonios y dos a Nektarios), dos poemas y dos textos que no fueron escritos por él: el anónimo *Significatio in Exechielon* y el *Metaphrase in Ecclesiastem Salomonis* escrito por

---

<sup>74</sup> Para más información sobre la vida y obra de Gregorio Nacianceno ver Brian E. Daley, *Gregory of Nazianzus* (Nueva York: Routledge, 2007), 1-60.

<sup>75</sup> Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 13. Una selección de las homilías de Gregorio Nacianceno se recitaban a lo largo del calendario litúrgico de la Iglesia Bizantina. Estas ediciones litúrgicas contenían ilustraciones. Para una discusión sobre estos manuscritos ver George Galavaris, *Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (New Haven: Princeton University Press, 1969).

<sup>76</sup> Para el estudio codicológico completo ver Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, 1-13. De hecho, este libro es el que mejor ha planteado el estudio de este manuscrito en cuestión y es al que nos remitiremos en las próximas páginas. Las páginas a las que nos remitiremos son las 1-12, 201-225.



Cat. 5. Escenas de David y Cristo, *Homilías de Gregorio Nacianceno*, Constantinopla, Imperio Bizantino, ca. 879-883.

Gregorio Taumaturgo. Al final del manuscrito se añadió una *Vita* de Gregorio Nacianceno escrita por Gregorio el Presbítero, aunque desafortunadamente no ha llegado completa hasta nuestros días. El Códice Griego 510 es un manuscrito de grandes dimensiones en cuyos folios aparecen numerosas miniaturas y un extenso uso del pan de oro. Contiene un total de cuarenta y seis miniaturas a folio completo con unas doscientas escenas divididas en viñetas con marcos dorados. A pesar de que se han podido identificar las manos de varios escribas y tres miniaturistas, la consistencia con la que se llevó a cabo este manuscrito hace pensar que hubo una sola persona encargada de supervisar el proyecto. Según Leslie Brubaker, la identificación de esta persona ha sido posible teniendo en cuenta no sólo la elección del texto sino también la elección de las imágenes que lo acompañan, el alto coste del manuscrito y el destinatario. Todos estos elementos indican que fue Focio, patriarca de Constantinopla, el que además de supervisar el manuscrito, lo costeó. Todo parece indicar que Focio comisionó este manuscrito como regalo para el emperador Basilio I, cuyo retrato y el de su familia aparece en el frontispicio del manuscrito. Estas imágenes han permitido datarlo entre finales del año 879 y el 882. Esta fecha sitúa el manuscrito en un momento crucial para los anales bizantinos marcados por una rápida recuperación económica y por la consolidación religiosa después del último periodo iconoclasta que prohibió el uso de las imágenes entre los años 813 y 843. El Códice Griego 510 es el único manuscrito bizantino de la segunda mitad del siglo IX que se puede fechar con seguridad y el único que conocemos que fue producido especialmente para un emperador bizantino por el patriarca de la Iglesia Ortodoxa<sup>77</sup>.

Junto a los textos patrísticos y los Evangelios, el Salterio es uno de los tipos de manuscritos que se ilustró ininterrumpidamente desde el siglo IX hasta el siglo XVI [Cat. 6-

---

<sup>77</sup> Ibid., 12. Debido a la naturaleza privada del manuscrito y a su circulación limitada entre los círculos reales, no influyó en otras obras artísticas del periodo.



20]. La cantidad de Salterios que han llegado hasta nuestros días es muy destacable. Esta popularidad se debe a que el Salterio se usaba no sólo en un contexto eclesiástico pues la lectura de los Salmos era obligatoria como parte de la liturgia tanto en la iglesia como en los monasterios, sino también a que formaba parte de las prácticas de devoción privadas de la sociedad laica durante la Edad Media<sup>78</sup>. El Salterio incluía además de los Salmos, otros textos auxiliares como los cánticos, el credo, la letanía de los santos y otras oraciones. Asimismo podía formar parte del Oficio Divino, o Liturgia de las Horas, en cuyo caso también contenía las Horas de la Virgen María<sup>79</sup>. En la liturgia no-monástica durante la Alta Edad Media, los ciento cincuenta salmos se recitaban cada semana en maitines y en vísperas. Los salterios que se usaban en este contexto estaban escasamente ilustrados. Sin embargo, existe una gran cantidad de Salterios de uso privado que contienen un gran número de imágenes. La combinación



Cat. 19. Salomón y Betsabé, la Dormición de la Virgen, Ester y Asuero, *Salterio*, sur de Italia, siglo XV.

<sup>78</sup> Michelle P. Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum in association with The British Library, 1994), 103-104.

<sup>79</sup> Joseph Dyer, "The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office", *Speculum* 64, n. 3 (1989), 535-578. El oficio divino (Liturgia de las Horas) es el conjunto de oraciones (salmos, antífonas, himnos, oraciones, lecturas bíblicas y otras) que la Iglesia ha organizado para ser rezadas en determinadas horas de cada día. Según Dyer, en la liturgia romana de la Edad Media, los ciento cincuenta y un salmos eran recitados cada semana.

de texto e imagen podía mostrar diferentes niveles de espiritualidad<sup>80</sup>. Asimismo, la función del manuscrito también podía determinar el tipo de ilustraciones del Salterio<sup>81</sup>. En algunos casos la inclusión de un alfabeto o de oraciones básicas para niños como el Padre Nuestro, el Gloria y el Credo, sugieren que estos salterios tenían una función didáctica. Por norma general, debido a que se le concedía la autoría de los Salmos al rey David, éste solía aparecer representado junto a ciclos pictóricos de su vida o de la vida de Cristo. Betsabé aparece representada como tentadora en el baño o como madre y reina, aunque estas escenas tendrán significados muy diversos dependiendo del destinatario del manuscrito, tal como se verá a lo largo de este estudio.

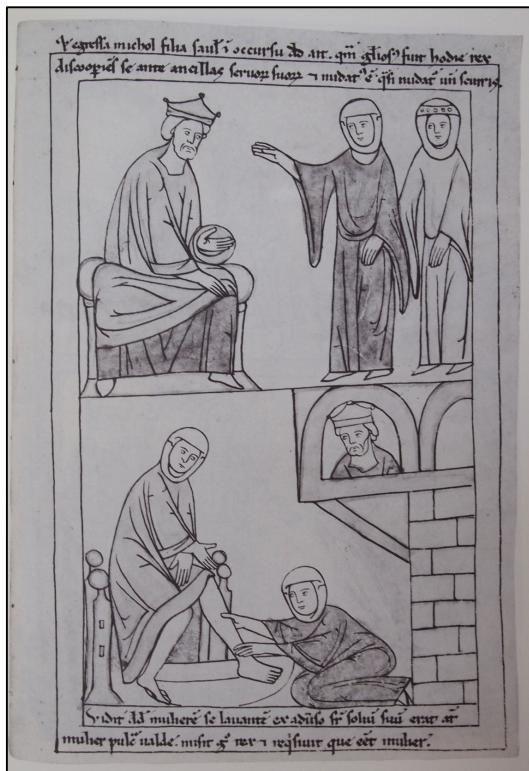


Cat. 11. Los reproches de Natán, *Salterio de Canterbury*, Canterbury, Inglaterra, ca. 1200-1250.

<sup>80</sup> Nigel Morgan, "Patrons and their Devotions in the Historiated Initials and Full-Page Miniatures of 13th-Century English Psalters", en *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. F.O. Büttner (Turnhout: Brepols, 2004), 310.

<sup>81</sup> Ibid. Teniendo en cuenta las inscripciones de propiedad los salterios podían estar destinados a una gran variedad de clases sociales. El abad de un monasterio, obispos, monjes, monjas, canónigos agustinos o curas seculares aparecen como dueños de algunos Salterios medievales en un contexto eclesiástico. Por otro lado, dentro de la sociedad laica los destinatarios podía ser reyes, reinas, la alta y la baja nobleza, hasta llegar a la burguesía que intentaba imitar a la nobleza.

La mayor riqueza o variedad iconográfica de la historia de Betsabé se puede encontrar en las Biblias ilustradas que empezaron a crearse a partir del siglo XII [Cat. 21-35]<sup>82</sup>.



Cat. 23. Michal ante David y el baño de Betsabé, *Biblia de Pamplona* (I), Pamplona, Navarra, ca. 1194.

Jonathan J. G. Alexander, en su estudio sobre los iluminadores medievales, menciona que durante la primera mitad del siglo XII se dieron pasos importantes en el proceso de creación de Biblias completamente ilustradas<sup>83</sup>. Las imágenes en estos manuscritos se podían organizar en frontispicios o letras capitulares— o en una combinación de ambas— o en narraciones pictóricas acompañadas de pequeños comentarios exegéticos. Las escenas más comunes del ciclo de Betsabé que solían

representarse en estos ejemplos fueron las del baño, el encuentro de David y Betsabé, la boda

de ambos, el nacimiento de su primer hijo, los Reproches de Natán, el nacimiento de Salomón, la intercesión de Betsabé junto a Natán, Betsabé llorando la muerte del rey David y Betsabé sentada a la derecha de Salomón. La decoración de estas Biblias seguía la narración veterotestamentaria literalmente. En algunos casos esta narración seguía un discurso cronológico lo que obligaba a cambiar el orden de los libros que conformaban la Biblia<sup>84</sup>.

Mientras que las escenas del Nuevo Testamento se codificaron rápidamente debido a su

<sup>82</sup> Debido a la naturaleza de este estudio no se va a abordar el contexto específico de todas las Biblias donde se ha podido identificar la iconografía de Betsabé reina. Por el contrario, tan solo se tomarán unos ejemplos para demostrar las posibles funciones de las imágenes, las cuales se desarrollarán en capítulos posteriores.

<sup>83</sup> Jonathan J. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven: Yale University Press, 1992), 95-97. Ver también Otto Pächt, *The Rise of the Pictorial Narrative in Twelfth Century England* (Londres: Clarendon Press, 1962). Con anterioridad los libros de la Biblia se producían por separado y raro era encontrar un volumen completo de la Biblia antes del siglo XII. De hecho, ya en el siglo VI, Gregorio de Tours se quejaba de que no tenía en su poder una copia completa de todos los libros de la Biblia.

<sup>84</sup> Ibid., 100. Cronológicamente Samuel va antes del libro de Job, Proverbios, Eclesiastés y todos los profetas, seguidos por los libros de Reyes y Crónicas.



importancia dogmática y sufrieron pocos cambios a lo largo de la historia, las escenas del Antiguo Testamento podían variar de una Biblia a otra dependiendo de los temas que se quería enfatizar. En un primer momento, estas Biblias fueron creadas en los *scriptoria* monásticos para el uso de los monjes. En estos casos la función de la Biblia era la de ser leída durante el almuerzo en el refectorio<sup>85</sup>, pero en poco tiempo estos manuscritos se convirtieron en el modo de mostrar el prestigio y la riqueza de los monasterios. Sin embargo, no todas estas Biblias fueron creadas para uso de los monjes, algunas fueron comisionadas por la nobleza, en cuyo caso las imágenes de Betsabé parecen cobrar un nuevo significado.

Entre los siglos XIII y XV se crea en Francia un tipo de Biblia Moralizada o *Bible Moralisée* ricamente iluminada [Cat. 36-50]<sup>86</sup>. Este tipo de Biblia consta de cuatro pasajes bíblicos cortos con cuatro comentarios o textos de carácter moralizantes acompañados por dos columnas paralelas de cuatro imágenes cada una. Esto hace un total de ocho textos y ocho imágenes por página. La colocación de los textos y de las imágenes se puede considerar única y particular de este tipo de manuscritos. Por norma general, la página se divide en cuatro columnas agrupadas de la siguiente manera: texto/imagen/texto/imagen<sup>87</sup>. Las imágenes se alternan verticalmente y se colocan entre los pasajes bíblicos y los comentarios<sup>88</sup>. De esta manera, para “leer” una Biblia moralizada se tiene que ver/leer la

---

<sup>85</sup> Ibid., 95.

<sup>86</sup> John Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées: I. The Manuscripts* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000), 1-2; Gerald B. Guest, *Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek* (Londres: Harvey Miller Publishers, 1995), 1-2; Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, tr. Pablo Álvarez Ellacuría (Londres: Taschen, 2003), 258-259.

<sup>87</sup> Otro formato en el que puede aparecer es texto/imagen/imagen/texto.

<sup>88</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 2. Según Guest no todas las Biblias Moralizadas eran iguales. “Cabe destacar el carácter variado de este corpus de manuscritos. Aunque han sido agrupados por historiadores del arte bajo el término Biblias moralizadas, no todos estos libros cuentan con la misma disposición del texto y de la imagen que se encuentran en la Biblia moralizada clásica [ ...]. De los quince ejemplos que han llegado hasta nuestros días, menos de la mitad pueden considerarse Biblias moralizadas tradicionales, que consisten exclusivamente, aparte de sus portadas, en alternar las ilustraciones bíblicas y los comentarios. De estos siete manuscritos el texto está escrito o bien en latín o en francés, o en ambos; las imágenes están o bien pintadas en el color, o en grisalla resaltada con colores, y en un caso particular los dibujos no están coloreados. De los otros ocho manuscritos de Biblia moralizada clásica el esquema de imágenes y de texto, de la escritura y del comentario está o bien fragmentado o bien recombinado con otros tipos de texto e ilustraciones para crear una alternativa a la forma tradicional de la Biblia moralizada”.

imagen bíblica con su correspondiente texto y después ver/leer la imagen que corresponde al texto moralizado junto con el texto en cuestión.



Cat. 38. Figuras y Prefiguras, *Biblia Moralisée*, París, Francia, ca. 1230.

La finalidad del comentario era la de descubrir el significado histórico contemporáneo, y con carácter moralizante, de los eventos bíblicos. Si se tiene en cuenta que la cantidad de iluminaciones que tiene el manuscrito más extenso es de seiscientas páginas ilustradas, no es de extrañar que no se produjeran muchos a lo largo de la Edad Media. Actualmente se conocen un total de quince manuscritos, de los cuales sólo ocho formarían parte de lo que se conoce como *Biblia Moralisée* tradicional<sup>89</sup>. De entre estas ocho, las cuatro primeras, reconocidas como las más importantes, serán las que se analizarán en este trabajo: las de Vienna, (Österreichische Nationalbibliothek, Códice 2554 y Códice 1179), la

<sup>89</sup> Ibid., 3. En orden cronológico los manuscritos que forman parte del grupo de *Biblias Moralizadas* son Viena, ÖNB, Códice 1179 (c. 1215-1230); Viena, ÖNB, Códice 2554 (c. 1215-1230); Toledo, Tesoro de la Catedral (3 volúmenes), Nueva York, PML, Ms. M. 240 (8 folios) (c. 1220-1230); Oxford, Bodl. Lib., Ms. Bodley 270b-Paris, BNF, Ms. Lat. 11560; Londres, BL, Mss. Harley 1526-1527 (c. 1230-1240); Londres, B.N. Ms. Add. 18719 (principios del siglo XIV); París, BNF, Ms. Fr. 167 (c. 1350); París, BNF, Ms. Fr. 9561 (c. 1370); Madrid, BNE, Ms. 10232 (c. 1400); Gante, Rijksuniv. Bibl., Ms. 141 (c. 1400-1425); París, BNF, Ms. Fr. 166 (c. 1402-1404); Vaticano, Cod. Reg. Lat. 25 (c. 1410); París, BNF, Ms. Lat. 9471 (c. 1425); La Haya, Konink. Bibl., Ms. 76.E.7 (c. 1455-1460); París, BNF, Ms. Fr. 897 (c. 1455-1460); y Londres, BL, Ms. Add. 15248 (c. 1455-1460).

del Tesoro de la Catedral de Toledo (3 volúmenes más 8 folios en la Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240) y la Biblia Moralizada dividida en tres que se encuentra repartida en Oxford (Bodleian Library, Ms. Bodley 270b), París (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 11560) y Londres (British Library, Mss. Harley 1526-1527) que a partir de ahora se designará con las siglas OPL. Todas estas Biblias Moralizadas se pueden fechar antes de 1250 y forman dos grupos bien definidos; por un lado, las Biblias de Viena que son las más antiguas<sup>90</sup> y están escritas en un volumen donde sólo un selecto número de libros bíblicos fueron ilustrados (Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio, Josué, Jueces, Ruth, y los cuatro libros de Reyes), y por otro lado, las Biblias de Toledo y la OPL que están consideradas como una revisión del texto de las de Viena y que fueron ampliadas para incluir todos los libros del Antiguo y del Nuevo testamento (excepto Crónicas I, II y el Libro de Baruc)<sup>91</sup>. El resultado de esta revisión fue una Biblia Moralizada escrita en tres volúmenes con uno de los ciclos iconográficos más extensos de toda la Edad Media.

Estas cuatro Biblias fueron creadas en Francia en los talleres de iluminadores parisinos entre 1220 y 1235. La primera Biblia, el Códice 2554, es esencialmente visual, con un predominio de la imagen sobre el texto [Cat. 36-38].<sup>92</sup> El Códice 1179 tuvo que crearse poco después del Códice 2554 como se puede apreciar no sólo a través de un estudio comparativo del texto sino también a través de un estudio estilístico de la decoración. Varios

---

<sup>90</sup> Ibid., 11. Ver también Lowden, *The Making of the Bible Moralisée*, 4. La mayor parte de los investigadores que han trabajado con las dos Biblias Moralizadas de Viena han intentado descubrir cuál de las dos se creó antes. Reiner Haussherr ha postulado que el Códice 1179 podría ser el primero y el más parecido a un primer arquetipo de Biblia Moralizada, ahora desaparecido. Sin embargo las investigaciones de Robert Branner le han llevado a publicar unos resultados en los que aparentemente la primera Biblia Moralizada que se creó fue el Códice 2554. Tanto Guest como Lowden apoyan la teoría de Branner, aunque han llegado a mencionar que ambas Biblias fueron creadas al mismo tiempo. Lowden desestima la existencia de un arquetipo desaparecido, y basa su teoría sobre la antigüedad del Códice 2554 en un análisis del texto. Esta Biblia Moralizada estaba escrita originalmente en francés, mientras que la del Códice 1179 estaba escrita en latín. Esto sugeriría que el Códice 1179 es anterior, sin embargo el texto en latín se ha traducido directamente del texto francés. De ahí que ahora se considere el Códice 2554 como la primera Biblia Moralizada.

<sup>91</sup> Ibid., 5. Ver también Lowden, *The Making of the Bible Moralisée*, 4.

<sup>92</sup> Lowden, *The Making of the Bible Moralisée*, 30, 42. Según Lowden, en este caso el texto se incorporó después de que las iluminaciones fueran completadas ya que a pesar de que los escribas habían intentado ceñirse al espacio que se había dejado para los textos, en algunas ocasiones tuvieron que escribir una letra o una palabra sobre el marco.

artistas que trabajaron en la primera Biblia Moraliséeada, también lo hicieron en ésta, aunque en este segundo caso la decoración fue un poco más ambiciosa<sup>93</sup>. La Biblia Moraliséeada de la Catedral de Toledo [Cat. 39-43] fue un proyecto aún más ambicioso que el Códice 1179. También en este caso se puede observar que algunos de los artistas que trabajaron en los códices 2554 y 1179 también lo hicieron en esta Biblia, aunque el trabajo parece ser que no avanzó mucho en una primera fase. En una segunda fase, el manuscrito de Toledo fue completado muy rápidamente, junto con la Biblia Moraliséeada de OPL [Cat. 45-48]. Los artistas de ambos manuscritos emplearon calcos de presión<sup>94</sup> para producir bocetos idénticos para todas las imágenes del volumen I y II, y para parte del volumen III. Posteriormente, los libros fueron miniados, y los textos fueron incorporados de forma independiente con lo que se pueden encontrar diferencias en ambas Biblias<sup>95</sup>. En menos de veinte años ambos manuscritos habían salido de Francia<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Lowden, *The Making of the Bible Moraliséees*, 30. Algunos de los textos que acompañaban a las imágenes estaban escritos en latín, pero un latín traducido directamente del francés. A estos textos se les sumaron otros nuevos en latín basados íntegramente en la Vulgata.

<sup>94</sup> Christopher de Hamel, *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques* (Toronto: The University of Toronto Press, 2001), 62-64. Ya en el siglo IX se puede encontrar evidencia del uso de calcos dentro de la creación artística medieval. De hecho, los manuales de los artesanos medievales dan instrucciones precisas para hacer papel de calco, por lo general llamado “*carta lustra*”, creada con pergamino translúcido. Existían varios métodos para calcar un diseño, sin embargo el más usado era el de colocar una hoja de pergamino detrás del folio que se quiere copiar mientras el artista perfora los contornos del dibujo haciendo pequeños agujeros alrededor de los bordes. El folio suelto funcionaría después como una platilla de calco usando carboncillo sobre los agujeros. En numerosas ocasiones tan sólo el dibujo fue trazado, ya que cuando posteriormente se pintó el diseño este no correspondía en su totalidad con el original. Este es el caso de las Biblias Moralizadas.

<sup>95</sup> Lowden, *The Making of the Bible Moraliséees*, 30, 167-180. En su estudio sobre la Biblia Moraliséeada de OPL, Lowden explica a través de un análisis técnico las razones por las cuales se creyó conveniente usar trazados de presión para decorar esta Biblia. Su hipótesis se basa en que cuando empezó la segunda fase de la decoración de Toledo, el mecenas necesitaba otro manuscrito similar que fuera completado al mismo tiempo.

<sup>96</sup> Ibid., 132-134. La Biblia Moraliséeada de la Catedral de Toledo aparentemente fue un regalo que el rey Luis IX de Francia le hizo a Alfonso X el Sabio, mientras que la OPL fue destinada a algún miembro de la corte francesa.









Cat. 61. Salomón y Betsabé, María y Cristo, Asuero y Ester, *Biblia Pauperum*, Amiens, Francia, ca. 1450-1455.

En la historia de la miniatura, el siglo XIII aparece como uno de los momentos más productivos y originales. Es a finales de esta época cuando se produce uno de los manuscritos más influyentes de la Edad Media: la *Biblia Pauperum* [Cat. 51-68]. La *Biblia Pauperum*<sup>97</sup> es el nombre que tradicionalmente se da a un tipo de manuscrito que consiste, por norma general, en una serie de imágenes que muestra La Vida y la Pasión de

Cristo, junto a Pentecostés y la Coronación de la Virgen, apoyadas por las profecías y las prefiguraciones del Antiguo Testamento<sup>98</sup>. Existen unas cincuenta copias de este manuscrito creadas entre los siglos XIV y XV<sup>99</sup>. Más de dos tercios de estos manuscritos están miniados, mientras que el tercio restante contiene solo los componentes textuales: los títulos, las lecciones y las profecías. Los manuscritos que han sobrevivido se pueden dividir en tres

<sup>97</sup> El término *Biblia Pauperum*, o Biblia de los Pobres, tiene tres definiciones distintas dependiendo de la época y de la persona que lo ha usado. En primer lugar, se denomina erróneamente *Biblia Pauperum* a los imágenes, independientemente de su soporte (manuscritos, escultura, etc.), que se usaban para enseñar a los iletrados que necesitaban de imágenes para entender la historia bíblica. Por otro lado, el término de *Biblia Pauperum* se usó para aquellos manuscritos escritos en latín que no estaban iluminados y que pertenecían a clérigos y estudiantes. Por último, en el siglo XIX el nombre empezó a usarse para referirse a un tipo determinado de manuscritos de carácter tipológico, siendo esta última acepción la que se va a usar en este estudio. Para más información ver Gerhard Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", en *Biblia Pauperum: The "Golden Bible Picture Book"* (Suiza: Faksimile Verlag Luzern, 1993), 21-23; Albert C. Labriola y John W. Smeltz, *The Bible of the Poor: A Facsimile and Edition of the British Library Blockbook C.9 d.2* (Pittsburgh, PE: Duquesne University Press, 1990), 3-5. Labriola y Smeltz añaden que en la época en la que este tipo de manuscrito fue compuesto recibió los nombres de *Typos et Antitypos Veteris et Novis Testamenti* y *Biblia Typico-harmonica*.

<sup>98</sup> Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts*, 21; Peter Murray y Linda Murray, *A Dictionary of Christian Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 60-61; y Janet Backhouse, "The "Golden Bible Picture Book" *Biblia Pauperum*" en *Biblia Pauperum: The "Golden Bible Picture Book"*, ed. Janet Backhouse et al. (Suiza: Faksimile Verlag Luzern, 1993), 8-9.

<sup>99</sup> Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", 35.

familias bien definidas que tienen como origen un prototipo de *Biblia Pauperum* creado en el siglo XIII en Alemania, ahora desaparecido. Este prototipo constaba de treinta y dos agrupaciones de imágenes donde las figuras representadas eran los episodios más importantes de la Vida y la Pasión de Cristo (desde la Encarnación hasta la Ascensión), junto con dos escenas adicionales: el milagro de Pentecostés y la Coronación de María *Ecclesia*<sup>100</sup>. Estas dos últimas escenas hacían referencia a la Iglesia fundada por Cristo (Pentecostés representa la inspiración para crear la Iglesia a través del Espíritu Santo, mientras que la Coronación de la Virgen representa cómo esa Iglesia fue elevada al estatus de la esposa del Salvador en la figura de María *Ecclesia*)<sup>101</sup>. Estas figuras estaban flanqueadas por dos prefiguras del Antiguo Testamento; una escena *ante legem* y otra *sub legem*<sup>102</sup>, por norma general, con dos profetas en la parte superior y dos en la parte inferior sosteniendo filacterias o rodeados por inscripciones. A estas escenas se les añadió una serie de textos adicionales que hacían referencia a las escenas que aparecían representadas y la relación entre ellas. Los treinta y cuatro grupos estaban organizados de tal manera que originalmente tan solo ocupaban nueve folios<sup>103</sup>, aunque con el tiempo esta cantidad aumentó hasta treinta con la adición de otros episodios del Nuevo Testamento.

---

<sup>100</sup> Ibid., 31. La mayor parte del estudio de Schmidt se basa en el estudio que Henrik Cornell hizo sobre la *Biblia Pauperum* en Estocolmo en 1925. Ver Henrik Cornell, *Biblia Pauperum* (Estocolmo: Thule-tryck, 1925).

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> El término *ante legem* (antes de la Ley) hace referencia a los eventos del Antiguo Testamento, mientras que el término *sub legem* (después de la Ley) hace referencia a los eventos del Nuevo Testamento.

<sup>103</sup> Ibid, 31-32. Schmidt menciona que el primer folio se dejaba en blanco y las escenas comenzaban en el verso del folio 1 del manuscrito. Después le seguían las treinta y dos escenas de la Vida y la Pasión de Cristo divididas en ocho capítulos de cuatro escenas cada uno. Los capítulos se dividen de la siguiente manera: capítulo uno, Anunciación, la Natividad, la adoración de los Reyes Magos, la presentación en el templo; capítulo dos, huida a Egipto, la caída de los ídolos, la masacre de los inocentes, el retorno de Egipto; capítulo tres, el bautismo de Cristo, las tentaciones de Cristo, la transfiguración, la penitencia de María Magdalena y cena en la casa de Simón; capítulo cuatro, la resurrección de Lázaro, la entrada de Cristo en Jerusalén, la purificación del templo, la última cena; capítulo cinco, la conspiración de los judíos, las treinta monedas de plata, el beso de Judas y Cristo ante Poncio Pilato; capítulo seis, la coronación de espinas, Cristo portando la cruz, la crucifixión y Longino clavando la lanza en el costado de Cristo; capítulo siete, el entierro de Cristo, la Anástasis, la Resurrección y las tres Marías ante la tumba de Cristo; capítulo ocho, *noli me tangere*, Cristo aparece ante sus discípulos, la duda de Tomás, la Ascensión de Cristo. El último folio tiene el Pentecostés y la Coronación de la Virgen María.

El siglo XIV esta dominado por las traducciones de los grandes textos bíblicos a las lenguas vernáculas. En este contexto encontramos uno de los manuscritos de mayor éxito en que aparecerá Betsabé: la Biblia Historiada de Guyart des Moulins [Cat. 69-77]. Canónigo y posteriormente diácono de la colegiata de St. Pierre d'Aire, a unos 48 kilómetros al sudeste de Calais (Francia), Guyart fue el traductor y compilador de este manuscrito que gozó de gran popularidad y difusión en Francia, Inglaterra y Flandes<sup>104</sup>. Se trata de una traducción a lengua vernácula de la Biblia junto con los comentarios y paráfrasis de la obra más importante de Pedro Coméstor: la *Historia Scolastica*. La Biblia que el mismo Guyart eligió para traducir al francés fue la conocida Biblia de París editada por Pedro Lombardo, Pedro Coméstor y Stephen Langton en París en 1160 siguiendo los textos corregidos en latín y compilados de las versiones alcuinianas<sup>105</sup>. Por otro lado, la *Historia Scolastica* era una historia sagrada recopilada en veinte libros que Pedro Coméstor compuso a petición de sus estudiantes de la escuela catedralicia de Nôtre-Dame de París a mediados del siglo XII. La *Historia Scolastica* empieza con el Génesis y termina con los Evangelios dando preeminencia a los episodios históricos o narrativos, de manera que los libros didácticos, líricos o filosóficos (por ejemplo los Profetas, el Libro de la Sabiduría, los Salmos o las Epístolas) no tienen cabida dentro del manuscrito. Coméstor resume los pasajes e incluye información recopilada de algunos autores profanos como Flavio Josefo, especialmente para el inicio de los Evangelios. El manuscrito contiene pequeños apéndices donde se pueden encontrar datos geográficos y etimológicos al final de cada capítulo. Guyart añadió a estos textos algunos otros como la leyenda del *lignum crucis*, el viaje de Seth al Paraíso y algunos pasajes de *La Leyenda Áurea*

---

<sup>104</sup> De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 160-162. Ver también Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts*, 20 y James H. Morey, "Peter Comestor, Biblical Paraphrase, and the Medieval Popular Bible", *Speculum* 68 (1993), 6-8, 23-24. Guyart des Moulins, también Guiard Desmoulins o Guyart Demoulins, nació en junio de 1251 y con cuarenta y cuatro años terminó su traducción. Tanto en el prefacio como en las rúbricas de su texto hace hincapié en que no ha añadido nada suyo a la obra ya que se ve a sí mismo como un compilador. Allí donde se desvía de la Biblia de París o de la *Historia Scolastica*, Guyart siempre cita sus fuentes. Tanto De Hamel como Moray serán las fuentes principales en este estudio sobre la Biblia Historiada.

<sup>105</sup> Morey, "Peter Comestor, Biblical Paraphrase, and the Medieval Popular Bible", 21. Estas versiones alcuinianas hacen referencia a los textos corregidos en latín llevados a cabo por Alcuino de York a finales del siglo VIII.

de Santiago de la Vorágine. Las razones por las que el diácono de St. Pierre d'Aire decidió incluir estos otros textos fueron “*pource quelles sont moult plaisans et agreables et assoagens les oreilles des escoutants*”<sup>106</sup>. Guyart completó su traducción al francés en febrero de 1295 y posteriormente revisó el manuscrito alrededor de 1312<sup>107</sup>. De acuerdo con Rosemarie McGerr, la función de la *Biblia Historiada* era la de proporcionar a la iglesia una herramienta de enseñanza capaz de hacer entender la historia bíblica a una audiencia vernácula con una comprensión limitada del vocabulario bíblico y de teología básica<sup>108</sup>. Sin embargo, la gran fascinación que ejerció este manuscrito sobre los nuevos letrados del siglo XIV no fue sólo porque contenía las Sagradas Escrituras, sino porque además narraba en prosa y de forma cronológica unos hechos que consideraba históricos<sup>109</sup>.

Más de setenta manuscritos de la Biblia Historiada han sobrevivido, la mayor parte de ellos ricamente iluminados. La primera Biblia Historiada que ha llegado hasta nosotros se encuentra en la British Library (Royal Ms. I.A.XX).<sup>110</sup> Este



Cat. 74. La intercesión de Betsabé, *Biblia Historiada* de Guyart des Moulins, Francia, 1372.

manuscrito lo copió el escriba Robert de Marchia en 1312 en una cárcel de París, tal y como

<sup>106</sup> La traducción de este texto sería “porque son muy placenteros y agradables y [les gusta a las (?)] orejas de los que escuchan”.

<sup>107</sup> Rosemarie Potz McGerr, “Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories, and His *Biblia Historial*”, *Viator* 14 (1983), 211-244, Guyart menciona que una de las principales razones por las cuales traduce la Biblia al francés es para beneficiar a su alma mortal y obtener la salvación divina.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 225.

<sup>109</sup> De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 160. Christopher De Hamel describe este manuscrito como *crónica de la historia bíblica*.

<sup>110</sup> Desafortunadamente no he tenido acceso a este manuscrito y no se encuentra digitalizado todavía.

indica el colofón. A pesar de que no tiene una factura excelente, posee cuarenta y ocho miniaturas. Otro manuscrito a destacar sería el que el rey francés Juan II El Bueno encargó, y que se encuentra hoy en día en la British Library con signatura Royal Ms. 19.D.II. [Cat. 71]. De acuerdo con una inscripción en el verso de la guarda del manuscrito, el rey Juan II el Bueno perdió esta Biblia en la batalla de Poitiers el 19 de Septiembre de 1356. Posteriormente fue comprado por Guillermo de Montacute, Conde de Salisbury, para su esposa Isabel<sup>111</sup>. En 1371, el rey Carlos V de Francia fue el destinatario de otra copia de la Biblia Historiada, hoy en el Rijksmuseum Meermanno Westreenianum en La Haya con signatura Ms. 10.B.23 [Cat. 73-74], ofrecida por su servidor Jean Vaudetar e iluminada por el artista parisino Jean Bondol junto con otro iluminador desconocido<sup>112</sup>. Sin embargo, la Biblia Historiada más apreciada por la realeza francesa tuvo que ser una copia que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Ms. Fr. 5707, creada en 1363 y que contiene el nombre de todos los dueños de este manuscrito empezando por Carlos V, y siguiendo con el duque de Berry, Enrique III, Luis XIII, y Luis XIV de Francia. Las ilustraciones que acompañan a las distintas Biblias Historiadas, normalmente representadas a modo de viñetas abarcando la longitud del texto, muestran un gran número de escenas que no aparecen por norma general en el repertorio estándar de la iconografía bíblica<sup>113</sup>.

El siglo XIV también estuvo caracterizado por la creación de dos textos que al igual que la *Biblia Pauperum*, tenían un marcado carácter tipológico: el *Speculum Humanae Salvationis* y el *Concordantie Caritatis*.

---

<sup>111</sup> Ver también Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées*, 240.

<sup>112</sup> Ver también Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 222. Este manuscrito es uno de los más famosos dentro de las Biblias Historiadas ya que la miniatura de dedicación de este manuscrito creada por Jean Bondol es considerada como uno de los primeros ejemplos del retrato de un rey, Carlos V de Francia.

<sup>113</sup> Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts*, 20. En muchos casos estos manuscritos también incluyen representaciones del compilador y traductor del texto.



El *Speculum Humanae Salvationis*, o Espejo de la Salvación Humana, es una de las obras tipológicas más importantes de la Edad Media [Cat.79-95]. Se conocen trescientos ochenta manuscritos fechados entre los siglos XIV y XVI<sup>114</sup>. Se trata de una cantidad extraordinaria de manuscritos, especialmente teniendo en cuenta la naturaleza eclesiástica de esta obra. Aproximadamente un tercio de los manuscritos que han sobrevivido están ilustrados, aunque se desconoce el autor<sup>115</sup> y el lugar de producción<sup>116</sup>. Perdrizet, ya en 1908, usando un análisis interno del texto, llegó a la conclusión de que el *Speculum* se produjo en un ambiente monástico, creado por un monje para el resto de su comunidad<sup>117</sup>. Otros investigadores, como por ejemplo Adrian Wilson y Joyce Lancaster, coinciden con Perdrizet en que el monasterio donde se produjo el manuscrito tenía que ser de la orden de los dominicos<sup>118</sup>. Esta teoría sigue siendo la más aceptada por los especialistas.

---

<sup>114</sup> Evelyn Silber, "The Reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis: The Italian Connection in the Early 14th Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LIII (1980), 32.

<sup>115</sup> Adrian Wilson and Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500* (Los Angeles: University of California Press, 1984), 26. La autoría del *Speculum Humanae Salvationis* ha sido muy debatida. Conradus de Alzheim, Vicent de Beauvais, Hericus Suso o Lodolphus de Sajonia son algunos de los nombres más destacados como posibles autores del *Speculum*. Nuevas investigaciones sobre el lugar de origen de este manuscrito, ha abierto de nuevo el debate sobre la identidad del autor del *Speculum*, por lo cual esta cuestión queda todavía abierta. Ver también Paul Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis* (París: Honoré Champion, ed., 1908), 34-46; Silber, "The Reconstructed Toledo Speculum...", 47-48; Avril Henry, *The Mirour of Mans Saluacioun: A Middle English Translation of the Speculum Humanae Salvationis* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), 10; Bert Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (ca. 1410-1470)* (Leuven: Uitgeverij Peeters, 1996), 38-41.

<sup>116</sup> Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 21-34; Wilson and Lancaster, *A Medieval Mirror*, 27; Silber, "The Reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis...", 32-51. En su estudio de 1908, Perdrizet, menciona que la descripción de la ceremonia para investir a Cristo como caballero se hace al *more alamannico* (al estilo germano), lo que hace que considere que el manuscrito debió producirse en algún monasterio dominico de Alsacia, en la zona de Estrasburgo, hacia 1324. Esta teoría tuvo una gran acogida y fue seguida por muchos investigadores, tales como Adrian Wilson y Joyce Lancaster. En su reciente estudio, Evelyn Silber, pone en duda tanto la fecha como el lugar de producción del *Speculum*. Sus investigaciones se basan en el estudio del desaparecido *Speculum Humanae Salvationis* de la catedral de Toledo (conocido por un grupo de fotografías que se hicieron antes de que el manuscrito desapareciera). Según Silber, el *Speculum* de Toledo fue creado en un taller de Bolonia (Italia) y, hasta la fecha, es el manuscrito más antiguo que se ha encontrado entre todos los *Specula*. Silber fecha el manuscrito a principios del siglo XIV (1320-1340). Este descubrimiento pone en duda el lugar de producción del manuscrito.

<sup>117</sup> Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 21-34.

<sup>118</sup> Wilson and Lancaster, *A Medieval Mirror*, 27. En el capítulo III, el dogma de la Inmaculada Concepción es descrito de acuerdo con las doctrinas de la Orden de los Dominicos; en el capítulo XXXVIII se describe una visión de San Domingo; en el capítulo XXX se incluye la teoría de la santificación antes del nacimiento descrita por Tomás de Aquino, un dominico, al cual se le dedica parte del capítulo XLII. Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 39-41. A pesar de que casi todo el mundo coincide en que es un manuscrito de origen dominico, también se ha propuesto aunque sin mucho éxito un origen franciscano.



Cat. 83. Figuras y Prefiguras, *Speculum Humanae Salvationis*, Italia, siglo XIV.

El *Speculum* fue un texto muy usado desde su compilación y fue traducido al neerlandés, alemán, francés, inglés y checo—hecho que hizo que se extendiera su ámbito de influencia. Su composición nace a partir de comentarios y adaptaciones de la Biblia y los Evangelios Apócrifos<sup>119</sup>. Además, contó entre sus fuentes con la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor (+ c. 1179), hecho que nos permite tener un *terminus post quem* para fecharlo; la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine, escrita en 1260, y la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino, base de las enseñanzas dominicas a partir de 1278<sup>120</sup>. La estructura del *Speculum* es típica de los manuscritos devocionales y didácticos y se puede

<sup>119</sup> Ibid., 24. Ver también Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 47-68; Avril Henry, *The Mirour of Mans Saluaciouni: A Middle English Translation of the Speculum Humanae Salvationis* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), 12.

<sup>120</sup> Henry, *The Mirour of Mans Saluaciouni*, 12. Ver también Silber, “The Reconstructed Toledo Speculum...”, 55. Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 47-69, menciona otras posibles fuentes del *Speculum* como la *Légende de la table d’or* de Valerio Máximo, las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, o la *Historia Escolástica* de Pierre de Troyes.

resumir de la siguiente manera<sup>121</sup>: el *Prologus*, de 100 líneas, es la explicación del autor sobre cuáles son sus objetivos y metodología a la hora de escribir el *Speculum*. También advierte que algunas de las prefiguras podrían parecer extrañas. Al *Prologus* le sigue el *Prohemium* o tabla de contenidos. Después están los Capítulos 1-42, de cien líneas cada uno, compuestos, por norma general, por cuatro eventos acompañados por cuatro ilustraciones. Los dos primeros capítulos no son tipológicos, sino que narran los ocho momentos clave del Génesis (la caída de Lucifer, la creación de Eva, la unión de Adán y Eva y la prohibición divina de no comer del árbol de la Ciencia, Eva tentada por la serpiente, la Caída y Expulsión del Paraíso, el Castigo de Adán y Eva, y el arca de Noé). El resto de los capítulos sí son tipológicos, es decir, que personajes o historias del Antiguo Testamento presagian personajes o historias del Nuevo. Por último, los capítulos 43-45, cada uno compuesto por 208 líneas, dejan de lado la tipología para dar paso a una narración más devocional, escrita a modo de oraciones que siguen las horas canónicas. Estos últimos capítulos están dedicados al Vía Crucis, a los Siete Dolores y a los Siete Gozos de la Virgen<sup>122</sup>.

El propósito del *Speculum Humanae Salvationis* es el de buscar la salvación del alma humana a través de las enseñanzas de Cristo, la Virgen María y los filósofos de la

---

<sup>121</sup> Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 3. La estructura que se da en este trabajo es la estructura más completa del manuscrito. Según Perdrizet, “Il est possible que ces trois chapitres [ch. 43-45] soient une addition postérieure ; car, des deux résumés (*summulae*) que le Moyen Age possédait du *Speculum Humanae Salvationis*, le plus ancien s’arrête au chapitre 42, et le plus récent comprend les 45 chapitres. Le plus récent est d’un moine allemand du quinzième siècle, Jean Schlipat ou Salitpacher. Le plus ancien date du milieu du quatorzième”. Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands*, 36-38, menciona en relación con los tres últimos capítulos del *Speculum* que algunos autores sostienen que esta es una versión extendida, que debe de alguna manera estar relacionada con las intenciones del autor y con los requisitos y expectativas (*horizon d’attente*) de su público. Las versiones abreviadas también datan de la segunda mitad del siglo XIV o más tarde, y a éstas les faltan los capítulos relacionados con María (37 y 38); los capítulos acerca de Cristo en la casa de Simeón y de la entrada de Cristo en Jerusalén (14 y 15), y los últimos cinco años [...] (cap. 41 al 45). Las preguntas que esto plantea son, en gran medida, anuladas por la fecha relativamente tardía de estas ediciones cortas. Al mismo tiempo el manuscrito de Kremsmünster con la edición extendida del *Speculum*, que debe estar fechado entre 1325 y 1330, constituye un argumento importante a favor de una versión original extendida. [...] Tal vez el hecho de que se encontraran variaciones en este manuscrito a lo largo del tiempo, se puede explicar a través de diferentes factores como, por ejemplo, en qué taller se creó, bajo qué circunstancias, o para quien fue el manuscrito producido. (Esta nota es una traducción libre del inglés.)

<sup>122</sup> El texto completo en latín con su traducción al inglés se puede encontrar en Henry, *The Mirour of Mans Saluaciouni*, 12.



Antigüedad. El *Speculum* cuenta cómo esa redención es “anhelada, preparada y prometida” tras el pecado original<sup>123</sup>. Se trata, pues, de un manuscrito que ofrece material para meditar sobre la relación entre los méritos y su recompensa, sobre la justicia y la gracia de Dios y sobre el poder de la redención. El *Speculum* podría haber funcionado como un libro de oraciones privadas<sup>124</sup>, sin embargo, el autor hace hincapié en la función didáctica del manuscrito en su prólogo donde manifiesta que los eruditos podían acudir a la Biblia directamente, mientras que los iletrados tenían que aprender a través de las imágenes, idea que se lleva repitiendo desde el siglo IV<sup>125</sup>.

Por otro lado, el *Concordantie Caritatis*, o la Concordancia de la Caridad, es el texto tipológico más exhaustivo y moderno de todos los que se han visto hasta el momento [Cat. 96-99]. Fue escrito por Ulrich, abad del monasterio de Lilienfeld (1345-1351), a unos sesenta y cuatro kilómetros de Viena (Austria)<sup>126</sup>. En 1351 Ulrich renunció a su puesto de abad para trabajar en su compendio de forma ininterrumpida completándolo poco antes de su muerte en 1358. El formato del *Concordantie* es similar al de la *Biblia Pauperum*, donde cada figura se compara con dos prefiguraciones del Antiguo Testamento y cuatro Profecías<sup>127</sup>. Sin embargo, cada figura en el compendio de Ulrich von Lilienfeld también se compara con dos paralelos

<sup>123</sup> Neumüller, *Speculum Humanae Salvationis*, 13.

<sup>124</sup> Henry, *The Mirour of Mans Saluaciouni*, 11.

<sup>125</sup> Neumüller, *Speculum Humanae Salvationis*, 25. Ver también Henry, *The Mirour of Mans Saluaciouni*, 11; Wilson and Lancaster, *A Medieval Mirror...*, 25, y M.R. James, *Speculum Humanae Salvationis: Being a Reproduction of an Italian Manuscript of the Fourteenth Century*, (Oxford: Oxford University Press, 1926), 7. James ofrece una traducción de la introducción del *Speculum* en inglés: “Since they who turn many to righteousness shall shine as the stars forever and ever (Dan. xii) I have determined to write a book for the instruction of many. The greatest boon that man can have is to know his Maker and his own state: this the learned can find out from the scriptures, but the unlearned must be taught by pictures, which are the books of the lay people. I begin with the fall of the angels and of man, I then show how God freed us by His incarnation, and by what figures He foreshadowed it. I do not tell in full all the stories which I touch upon, but only as much as is essential to my purpose: that is the business of every teacher, [...]”.

<sup>126</sup> Martin Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*, (Graz, Austria: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 2002), 11. Ver también Hans Tietze, “Die Handschriften der Concordantie caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld”, *Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission*, N.F. 3/2 (1905): 27-64, y Ferdinand Opll y Martin Roland, *Wien und Wiener Neustadt im 15. Jahrhundert: Unbekannte Stadtansichten um 1460 in der New Yorker Handschrift der Concordantie caritatis des Ulrich von Lilienfeld* (Viena: StudienVerlag, 2006), 15-16.

<sup>127</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*, 13.

de la historia natural recogidos de algunas fuentes antiguas como Plinio el Viejo, Cayo Julio Solino e Isidoro de Sevilla, y otras compuestas en el siglo XIII como *De rerum proprietatibus* de Bartolomé de Inglaterra (c. 1250), el *Speculum naturalis* de Vicente de Beauvais (c. 1264) y el libro *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré (c. 1270)<sup>128</sup>. El *Concordantie* contiene alrededor de ciento cincuenta y seis figuras referidas a la Vida de Cristo, bastantes más de los treinta y cuatro o cincuenta figuras que aparecen en la versión abreviada o completa de la *Biblia Pauperum* respectivamente<sup>129</sup>. A diferencia de este otro manuscrito, las figuras no están organizadas de forma cronológica sino siguiendo el *Temporale*, el *Sanctorale* y el *Commune* que aparecen en el Breviario o en el Misal<sup>130</sup>. Esta organización serviría para ayudar a los monjes predicadores a preparar los sermones para cada festividad.

A las figuras cristológicas que están en el *Concordantie* les siguen setenta y tres santos, nueve representaciones de las festividades de los santos, y diez representaciones de Dios Padre dictando los Diez Mandamientos. Ulrich compara estos temas adicionales con cuatro prefiguras o paralelos y cuatro profecías, igual que hizo con las figuras cristológicas<sup>131</sup>. El *Concordantie* concluye con un número de esquemas, tablas y árboles. Entre estos se encuentra la representación del alma humana como un guerrero armado con las doce virtudes; una tabla donde cada uno de los siete pecados capitales se compara específicamente con un animal, un árbol, una parte del cuerpo humano, un demonio y una figura clásica; y un árbol repleto de distintas especies de pájaros que “cantan” en alemán unos versos pareados dedicados al Señor.

---

<sup>128</sup> Ibid., 13, 15.

<sup>129</sup> Berthold Kress, “An illuminated paper manuscript of the Concordantie Caritatis reconstructed”. *Scriptorium: Revue Internationale des Études Relatives aux Manuscrits* 60 (2006), 96-97. Kress menciona que Ulrich von Lilienfeld usó el *Pictor in Carmine*, otro manuscrito tipológico de origen inglés que se compiló en Inglaterra en el siglo XIII.

<sup>130</sup> Ibid. Ver también Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151, 15.

<sup>131</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151, 15. Según Roland, es sorprendente que Ulrich von Lilienfeld en la elección de los modelos históricos del Antiguo Testamento se tomara muchas más libertades que el *Speculum Humanae Salvationis* donde esta elección estaba estrictamente limitada.

La función de este manuscrito la expone Ulrich von Lilienfeld en su prólogo. Según Ulrich, el *Concordantiae Caritatis* debía ser usado como un manual de enseñanza para los hermanos laicos y para los propios monjes que con un lenguaje sencillo y una guía visual podrían acceder a las teorías más complicadas de la exégesis cristiana<sup>132</sup>. El manuscrito original tuvo que ser concebido como una combinación de texto e imagen, sin embargo, pronto empezaron a surgir manuscritos que tan sólo contenían el texto debido muy probablemente al alto coste de las iluminaciones<sup>133</sup>.



Cat. 97. Figuras y Prefiguras, *Concordantiae Caritatis*, Lilienfeld, Austria, ca. 1413.

Existen veinticuatro copias de este manuscrito, aunque sólo seis están ilustradas y de estas, sólo dos lo están en su totalidad<sup>134</sup>. Fue un manuscrito de difusión limitada y, por esto mismo, de difícil acceso. El texto más antiguo es el que se encuentra en la biblioteca de la abadía de Lilienfeld con la signatura CLi 151 creado alrededor de 1413<sup>135</sup>. Si se toma este como ejemplo se puede observar que la disposición del folio es la siguiente: en la parte superior se encuentran cinco medallones, el central más grande que los otros cuatro<sup>136</sup>. En

el medallón central se sitúa la escena del Nuevo Testamento, y los cuatro medallones que lo

<sup>132</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151, 16).

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Kress, "An illuminated paper manuscript of the *Concordantiae Caritatis* reconstructed", 96. Kress menciona que una lista completa de todos los manuscritos del *Concordantiae Caritatis* se puede encontrar en la tesis doctoral de Hedwig Munschek.

<sup>135</sup> Existen otras copias ilustradas en Budapest, Bibliothek der Piaristen, CX2 y en Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1045 (siglo XV).

<sup>136</sup> En algunas ocasiones como en el *Concordantiae Caritatis* de Budapest en vez de medallones nos encontramos con una disposición rectangular de la escena del Nuevo Testamento y de los profetas. A parte de las diferencias en formato, la iconografía en estos manuscritos es idéntica (Fig. 3).

rodean contienen las imágenes de cuatro profetas. La parte inferior se divide en dos registros rectangulares con dos prefiguraciones del Antiguo Testamento en el registro superior, y dos paralelismos de la historia natural en el inferior. Los contornos de los medallones y de los registros son dobles y en su interior se encuentra el texto que acompaña a las imágenes<sup>137</sup>.

Llegados a este punto parece importante señalar que Betsabé no aparecerá exclusivamente en textos religiosos. En el siglo XIV su iconografía se incorporará también en las *Crónicas Universales* de Rudolf von Ems [Cat. 100-102]<sup>138</sup>. Rudolf von Ems fue un poeta de la ciudad de Hohenems de la zona de Vorarlberg (Austria). Miembro de la baja nobleza, Rudolf trabajó para miembros de la alta nobleza alemana entre 1230 y 1250<sup>139</sup>. Considerado como uno de los poetas del alemán medio alto<sup>140</sup> más erudito, escribió numerosos manuscritos en distintos géneros literarios como la novela cortesana, la hagiografía o la historia<sup>141</sup>. Dentro de su repertorio literario, la Crónica Universal (o el *Weltchronik*) fue su proyecto más ambicioso, aunque desafortunadamente nunca llegó a completarlo debido a su muerte prematura. El *Weltchronik* fue comisionado en 1250 por Conrado IV Hohenstaufen, rey de Jerusalén, Alemania y Sicilia<sup>142</sup>. Esta crónica relata la

<sup>137</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151), 13.

<sup>138</sup> Esta Crónica Universal no es la única en la que aparece Betsabé. A mediados del siglo XV en Francia Jean Mansel compila una historia universal desde la creación hasta la muerte del rey Carlos VI (1422) titulada *La Fleur des Histories* (la flor de la historia). La versión más antigua de este manuscrito podría ser de 1440. Han sobrevivido unas cincuenta copias de este manuscrito. Ver Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 328-329.

<sup>139</sup> R. Graeme Dunphy, *History as Literature: German World Chronicles of the Thirteenth Century in Verse* (Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2003), 6-12. Ver también Konrad Escher, *Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich* (Zürich: Druck von A.G. Gebr. Leemann & Co., 1935), 7-10.

<sup>140</sup> Francis C. Gentry, *A Companion to High Middle German Literature to the 14th Century* (Leiden: Brill, 2002), 101-133. A pesar de que se considera que la evolución del alemán medio alto tuvo lugar entre 1050 y 1350, fue a mediados del siglo XII cuando hubo una repentina intensificación de la actividad literaria la cual inició la “Edad de Oro” de la literatura medieval alemana. Este fue el período del florecimiento de la poesía lírica, en particular el *minnesang*, o la variedad alemana de la tradición francesa del amor cortés. En el mismo período hubo una renovación de la tradición heroica y la poesía épica. Rudolf von Ems perteneció al grupo de escritores y poetas que enaltecieron la lengua alemana durante el siglo XII.

<sup>141</sup> Dunphy, *History as Literature*, 6. Dunphy menciona el título de varias de sus obras: *Willehalm von Orlens*, *Alexander*, *Der goute Gêrhard*, o *Barlaam und Josaphat*.

<sup>142</sup> Ibid. Al inicio del texto Rudolf escribe “*Das ist der kûning Chunrat/ des keisirs kint, der mir hat / geboten und des bete mich / geruchte biten des das ich / durh in dú mere tihte...*” (Rudolf 21663-7). Su traducción sería “Este es el rey Conrado, el hijo del emperador, quien me ha comandado, y cuya petición requiere que yo ponga esta historia en verso para él...”.

historia bíblica desde la creación del mundo hasta la época de los reyes hebreos. Sin embargo, el prólogo hace constar la magnitud del proyecto original pues se pretendía trazar toda la historia de la Biblia, desde los antiguos imperios hasta la época del propio poeta. A su muerte tan sólo había llegado hasta Salomón<sup>143</sup>.



**Cat. 102. Muerte y entierro de David, *Crónica Universal* de Rudolf von Ems, Zürich (?), Alemania, 1411.**

Esta obra literaria se estructura de la siguiente manera: al principio del manuscrito hay una invocación y un pasaje de meditación espiritual basados

en el acto de la Creación, ya que este es el punto de partida del *Weltchronik*. Después aparece una oración por el poeta y su obra, y un resumen del contenido de la misma. La siguiente parte da un esquema de la historia sagrada y de la historia secular. Rudolf von Ems divide la historia sagrada siguiendo el esquema historiográfico desarrollado por Agustín de Hipona, es decir, el mundo lo divide en las *sex aetates mundi* (la seis edades del mundo)<sup>144</sup>. La primera edad va desde Adán hasta Noé, la segunda desde Noé hasta Abraham, la tercera desde Abraham hasta David, la cuarta desde David hasta el cautiverio en Babilonia, la quinta desde el cautiverio en Babilonia hasta Cristo y la sexta desde Cristo hasta la Segunda Llegada de Cristo o el Juicio Final. Las fuentes que Rudolf usa para la redacción de su obra son la

<sup>143</sup>Ibid., 7, Dunphy menciona que el obituario de Rudolf se puede encontrar en las líneas 33479-96: *er starb an Salomone* (murió mientras trabajaba en Salomón). Al parecer hubo un intento por parte de otro escritor de continuar la obra de Rudolf von Ems, pero no consiguió avanzar mucho.

<sup>144</sup> Ibid. Esta división era la más popular y la que más se seguía en la narración histórica durante toda la Edad Media.



*Historia Scolastica* de Pedro Coméstor<sup>145</sup> y el *Imago Mundi* de Honorio de Autun, un libro de principios del siglo XII de referencia sobre geografía, física, astronomía y cronología<sup>146</sup>. El único momento en el que Rudolf von Ems se desvía de estas fuentes es durante la narración de los hechos relativos a la casa real de Israel, hecho que de alguna manera va a determinar la función real del *Weltchronik*. Cuando el autor llega a la sección del rey David, escribe una alabanza al mecenas de la obra, Conrado IV<sup>147</sup>. *David rex et propheta* era considerado como la prefiguración de toda la realeza cristiana, y en esta parte de la narración se asocia directamente con Conrado IV quien, al igual que David, también era rey de Jerusalén. En este mismo pasaje se critica a aquellos que se oponían a que Conrado IV obtuviese la corona imperial. Ese foco de oposición se encontraba en Roma, donde el Papa se oponía a esta coronación. A esta crítica se le sumaba otro comentario que Rudolf hizo en el pasaje de la geografía de Roma, donde menciona que el trono de esta ciudad sólo reúne el poder espiritual. Estos comentarios se tienen que entender dentro de la controversia entre *sacerdotium e imperium*, también conocida como la querella de las investiduras. Se puede concluir que toda la construcción histórica de Rudolf von Ems en el *Weltchronik* no es más que una forma de legitimar las aspiraciones imperialistas de los Hohenstaufen.

Parece haber suficientes indicios que demostrarían que la obra original de Rudolf von Ems estaba ilustrada con un ciclo iconográfico que el mismo autor eligió, a pesar de que las copias que han llegado hasta nuestros días se realizaron varias décadas después de la muerte del autor. Estas copias eran lo suficientemente ostentosas como para que tan sólo la nobleza o los burgueses más acomodados tuvieran acceso a ellas, y su posesión sería símbolo

---

<sup>145</sup> Ibid., 9-10. La *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, escrita en el siglo XII, era el manual más popular sobre la Biblia. Este libro recontaba las historias del Antiguo Testamento con explicaciones y comentarios exegéticos como ya se ha comentado antes. Más aún, en muchos casos se incluían detalles narrativos en estas historias derivados de fuentes populares y tradicionales del Judaísmo, al mismo tiempo que insertaba información sobre eventos históricos (y no bíblicos) paralelos.

<sup>146</sup> Ibid., 10-11. Rudolf von Ems usa la división geográfica del mundo que da Honorio en su *Imago Mundi* en vez de la que aparece en Génesis. Rudolf empieza con una descripción de Asia, luego de Europa y finalmente de África. Esta descripción aparece en la narración de Rudolf después de la historia de la Torre de Babel.

<sup>147</sup> Ibid., 12-13.

de estatus social. Los manuscritos realizados en el siglo XIV muestran ciertas diferencias ya que no todas las copias estaban ilustradas y las que sí lo estaban podían mostrar distintas escenas dentro de los ciclos elegidos. Es interesante mencionar que en algunos casos estas crónicas fueron consideradas Biblias traducidas a lengua vernácula debido a que narraban la historia bíblica desde el Génesis hasta la época del rey Salomón. Estos manuscritos se produjeron principalmente en los territorios de lo que hoy son Austria y Alemania. Existen un total de catorce manuscritos iluminados del *Weltchronik* de Rudolf von Ems<sup>148</sup>. De estos catorce manuscritos, sólo ocho contienen la iconografía de Betsabé encuadrada en la muerte y/o entierro del rey David<sup>149</sup>.

Otro tipo de manuscrito donde aparece Betsabé es en las Tablas Tipológicas de la Vida de Jesús (*Typologische Taferelen uit het Leven van Jezus*) creadas en el siglo XIV y que hoy se encuentra en la Pierpont Morgan Library con signatura Ms. M. 649 [Cat. 103, 103A]<sup>150</sup>. Entre todos los textos tipológicos este es un ejemplo único ya que a pesar de contener la copia de un texto neerlandés que se puede remontar al siglo XIV, muestra una gran originalidad en las miniaturas. Creado en Brujas alrededor de 1440 por varios artistas que podrían adscribirse al estilo del grupo de los “Pergaminos Dorados”<sup>151</sup>, consta de cincuenta y

<sup>148</sup> Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 192-195.

<sup>149</sup> Martin Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts* (Tesis doctoral, Universidad de Viena, 1991). Roland en su tesis doctoral ha recogido una lista de todos los manuscritos iluminados de las Crónicas Universales de Rudolf von Ems.

<sup>150</sup> Bert Cardon, “The Illustrations and the Gold Scrolls Group”, en Bert Cardon, Robrecht Lievens y Maurits Smeyers, *Typologische Taferelen uit het Leven van Jezus: A Manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont Morgan Library, New York, Ms. Morgan 649* (Lovaina: Uitgeverij Peeters, 1985), 119-166. Ver también Meta Harrsen “Pen-and-Ink Miniatures in XVth Century Dutch Manuscripts”. *Konsthistorisk Tidskrift* 22 (1953): 85-89. Ver también VV.AA, “Descriptions of Medieval and Renaissance Manuscripts. Ms. M. 649”, *Corsair: The Online Research Resource of the Pierpont Morgan Library*, <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0649.htm> (consultada el 1 de abril de 2011), 1-6.

<sup>151</sup> Para más información sobre este grupo ver Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 131-287. El nombre deriva de la forma en la que los fondos de las miniaturas a menudo se representan: en tonos apagados y pan de oro. Otras características estilísticas son la representación de las figuras, que se ven más bien como pequeñas muñecas con caras ovaladas en las que sólo la nariz, la boca y los ojos se tratan de forma esquemática. Estas figuras se dibujan con líneas suaves y continuas y hacen gestos estereotipados. Los pliegues de sus vestidos son rectos y en ocasiones caen suavemente hasta el suelo. Los pliegues se encuentran modelados con gradaciones en la pintura. Los colores predominantes son el verde, el azul, el rojo, y el naranja. Las escenas tienen lugar en paisajes simples o interiores bastante elaborados. La representación de telas impresas con círculos pequeños también es característica del grupo.

tres dibujos con pinturas en tonos ocre, azul y amarillo. La mayor parte de los folios están divididos en cuatro partes: dos escenas del Nuevo Testamento se sitúan a la derecha con su texto en la parte inferior, y dos escenas del Antiguo Testamento se sitúan a la izquierda con su texto en la parte inferior. Estas escenas se conectan a través del sistema tipológico como el nombre del manuscrito así lo indica. Tan sólo el último folio (7v) es distinto, ya que contiene una única miniatura que ocupa la mitad del folio y que representa a Cristo y a la Virgen María en la Jerusalén Celestial. En el manuscrito, la conexión tipológica está expresada no sólo en las miniaturas, sino también en los textos que las acompañan<sup>152</sup>. En las miniaturas, los eventos que se consideran más importantes, aquellos que pertenecen al Nuevo Testamento, destacan visualmente por un exceso decorativo y el uso del dorado, mientras que las escenas del Antiguo Testamento están menos elaboradas y no se usa el dorado. La relación tipológica que aparece en este manuscrito no se puede situar en ninguna tradición de manuscritos iluminados<sup>153</sup>. Tan sólo algunas de las miniaturas tienen relación con sus homónimas o bien en la *Biblia Pauperum* o en el *Speculum Humanae Salvationis*. Lo que hace que este manuscrito sea aún más destacable es que incluso cuando hay una clara referencia a una escena tipológica tradicional, la miniatura no sigue los modelos iconográficos establecidos. Ese es el caso de la imagen de Betsabé y Salomón, cuya iconografía no sigue el modelo tradicional de Betsabé sentada a la derecha de Salomón como prefiguración de la Virgen María sentada a la derecha de Cristo en los Cielos. Este manuscrito se tiene que situar a mediados del siglo XV cuando los Países Bajos experimentaron una especie de renacimiento de los textos tipológicos. Este renacimiento se llevó a cabo en los círculos de la burguesía

<sup>152</sup> Cardon, “The Illustrations and the Gold Scrolls Group”, 120. Según Cardon, el texto empieza justamente debajo de cada una de las escenas con referencias tipológicas muy claras como “*dit figureerde in tyden verleden..., hijr af was de rechte figure...*” (esto pasó hace mucho tiempo..., la figura correcta (anti-tipo) de esto es...).

<sup>153</sup> Ibid., 120-125. Según Cardon, el compilador de esta tabla tipológica introdujo algunos anti-tipos excepcionales, como escenas de la vida pública de Jesús, para los cuales encontró o creó los tipos correspondientes en el Antiguo Testamento. Esto significa que el compilador buscaba la originalidad y que tenía un gran conocimiento del sistema tipológico. Es decir, que una persona del clero creativa y entrenada en teología con un gran conocimiento de la Biblia y de la exégesis tipológica, trabajó como consejero en el taller que produjo este manuscrito.



urbana y de la nobleza quienes poseían los manuscritos como símbolo de estatus social<sup>154</sup>. Las Tablas Tipológicas de la Vida de Jesús tenían una función didáctica, solían leerse en voz alta y es muy posible que tuvieran una gran influencia en las personas que las leían o las oían.

En el siglo XV surge una gran variedad de manuscritos seculares y religiosos en los que aparece la figura de Betsabé. Uno de los ejemplos más elegantes proviene de una copia de una de las grandes obras enciclopédicas de la Edad Media: el *Speculum Maius* del monje dominico Vicente de Beauvais (c. 1190-1264)<sup>155</sup>. Esta enciclopedia se divide en tres partes que van acompañadas por un prólogo, el *Libellus Apologeticus*. La primera parte, el *Speculum Naturale*, presenta el conocimiento que se tenía hasta ese momento del mundo natural<sup>156</sup>. La segunda parte, el *Speculum Doctrinale*, es un manual de instrucción escolástica que incluye estudios sobre gramática, lógica, retórica, ciencias morales, jurisprudencia, medicina, matemáticas y teología<sup>157</sup>. La tercera parte, el *Speculum Historiale*, narra la historia del mundo hasta 1250 y concluye con un epílogo sobre el final de los tiempos [Cat. 104]. De entre estas tres partes, fue el *Speculum Historiale* el que gozó de una mayor popularidad hasta el siglo XVI y es la parte que concierne especialmente a este estudio.

El *Speculum Historiale* consta de treinta y un libros que fueron concebidos como un compendio universal de la historia, una compilación de hechos y eventos organizados

---

<sup>154</sup> Ibid., 124, 162-164. Según Cardon estos textos se crearon ante todo para una sociedad laica. Más aún, este renacimiento es paralelo a lo que se puede llamar una laicidad de la tipología.

<sup>155</sup> De Hamel, *A History of Illuminating Manuscripts*, 165-167. Ver también Claudine Albertine Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon: The Leiden Manuscript and Its Related Copies” (Tesis doctoral., Rijksuniversiteit te Leiden, 1988), 5-6. Los datos biográficos que se conocen de este fraile son pocos. Sin embargo se puede decir con seguridad que Vicente se convirtió en fraile dominico en París alrededor de 1220 y que fue nombrado lector en el monasterio de Royaumont por Luis IX (1215-1270) en 1246. Murió cerca de Beauvais en 1264.

<sup>156</sup> Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon...”, 6. Este primer *Speculum* estaba formado por treinta y dos libros con todo el conocimiento sobre el cielo y la tierra, conocimiento basado en el *Hexaemeron* o los seis días de la Creación.

<sup>157</sup> Ibid, 6. Esta segunda parte contiene diecisiete libros en total. La idea principal es la de restablecer al hombre caído a través del estudio de la filosofía y de la disciplina. Existe también una cuarta parte llamada *Speculum Morale* que en un principio se pensó que había escrito Vicente de Beauvais, sin embargo ese no es el caso. Esta parte se incorporó después de la muerte del fraile dominico y estaba basado en la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino.

cronológicamente y vistos desde el punto de vista escolástico. En el *Historiale*, los hechos históricos se mezclan con citas de los Padres de la Iglesia, tratados morales y digresiones teológicas. Se trata pues de una enciclopedia presentada dentro de un marco histórico y dividida en tres partes, del libro uno al diecisiete, del diecisiete al treinta, y el treinta y uno. El *Historiale* empieza con la Creación y la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Después aparece una descripción del mundo y de sus habitantes, seguida de los eventos del Antiguo Testamento entremezclados con acontecimientos de la Antigüedad Clásica, entre los que aparecen, entre otros, las veintinueve fábulas de Esopo y la historia de Alejandro Magno<sup>158</sup>. Estos primeros libros culminan con los episodios del Nuevo Testamento, a los que se añaden el ciclo apócrifo de la muerte de la Virgen María seguido de una antología de los milagros obrados por ésta después de su muerte. Los siguientes libros de esta primera parte hablan del primer periodo del Cristianismo y de las vidas de los primeros mártires y santos que murieron por su fe. También narran lo acaecido durante el reinado de Constantino el Grande y cuenta la leyenda de la vida de Josaphat, el hijo de un rey de la India que se convirtió al Cristianismo en el siglo IV. La segunda parte del *Historiale* empieza describiendo los nueve reinos de la Tierra y después le sigue la historia del mundo entremezclada con la vida de los santos medievales, con especial atención a aquellos que tuvieran origen francés. Finalmente, la última parte narra la historia contemporánea desde la vida de Carlomagno hasta 1254, haciendo énfasis en las relaciones entre la dinastía Carolingia y la dinastía Capeta.

Si bien en un primer momento esta obra no fue comisionada por Luis IX, su interés por este compendio histórico y su protección a Vicente de Beauvais alrededor de 1244 hizo que éste último modificara ciertas partes para acomodarlas a los intereses y la política del rey<sup>159</sup>. A pesar de esto, Vicente de Beauvais no creó el *Speculum Historiale* para la realeza

---

<sup>158</sup> Ibid., 7-8. Ver también De Hamel, *A History of Illuminating Manuscripts*, 165-167.

<sup>159</sup> Ibid., 8. Nótese la necesidad de legitimar la dinastía Carolingia a través de conexiones con la dinastía de los Capetos.

francesa y su círculo nobiliario, sino que el *Historiale* estaba dirigido a clérigos. La idea era la de ofrecer un material ordenado, un *florilegium*, para que los clérigos pudieran elaborar sus propios sermones, enseñanzas y meditaciones. Como se ha mencionado antes, este compendio enciclopédico fue todo un éxito entre las órdenes religiosas de Francia y el sur de los Países Bajos, llegando hasta monasterios cistercienses en Austria y Alemania<sup>160</sup>. Estos primeros manuscritos estaban escritos en latín y rara vez aparecen ilustrados. La falta de elementos pictóricos puede estar justificada porque el *Historiale* era una obra de referencia, un libro de estudio, e incluso un libro para leer en voz alta en el refectorio monástico durante las comidas<sup>161</sup>. Esta primera función hacía innecesario el uso de imágenes. Sin embargo, esto cambió completamente después de que en 1332 Juana de Borgoña, reina de Francia, ordenara a Juan de Vignay que tradujera el *Speculum Historiale* a la lengua vernácula<sup>162</sup>. La nueva traducción, referida a partir de ahora como *Miroir Historial* para diferenciarla de la versión en latín, nunca llegó a las bibliotecas monásticas; por el contrario, sus tomos podían encontrarse fácilmente en las bibliotecas de los reyes y de la nobleza francesa, flamenca e inglesa que veían en su contenido histórico parte de su propia historia<sup>163</sup>. A diferencia de esos primeros manuscritos en latín, los manuscritos franceses estaban profusamente iluminados, llegando a tener más de doscientas miniaturas. Los manuscritos se transcribían en talleres seculares en vez de producirse en los *scriptoria* monásticos. Existe un total de setenta y seis copias del *Speculum Historiale*, y veintisiete del *Miroir Historial*.

---

<sup>160</sup> La mayor parte de los manuscritos en latín que han sobrevivido hasta nuestros días provienen de monasterios o de las bibliotecas de los obispos, diáconos y capítulos catedralicios. A pesar de que es en esta época cuando proliferan las universidades, éstas prestan muy poca atención a este manuscrito.

<sup>161</sup> Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon...”, 13. Según Chavannes-Mazel la idea de leer en el refectorio monástico la incorporó Vicente de Beauvais en su prólogo.

<sup>162</sup> De Hamel, *A History of Illuminating Manuscripts*, 165-167. De hecho, esta traducción no fue la primera que se hizo del *Speculum Historiale*. Jacob van Maerlant tradujo el *Historiale* al holandés medio alrededor de 1280 a petición de Florent, conde de Holanda. Para más información sobre el traductor y el proceso de traducción del *Speculum Historiale* ver Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon...”, 16-22.

<sup>163</sup> Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon...”, 22-23.

A pesar de que los manuscritos del *Miroir Historial* fueron creados en los mismos talleres y por el mismo grupo de artistas, ningún manuscrito es igual a otro. No existe un prototipo para la decoración del *Miroir Historial* ni un claro esquema iconográfico que se repitiera en diversos manuscritos. No obstante, entre los temas más populares que se representaron en el *Miroir Historial* están los ciclos de la Creación, la vida de Cristo, las



Cat. 105. El baño de Betsabé y David entregando la carta a Urías el Hitita, *Fleurs des Histories* de Jean Mansel, Francia, finales del siglo XV.

leyendas asociadas a la Virgen María y el establecimiento de la Iglesia en la Antigüedad Tardía. Todos los otros temas parece que hubieran sido elegidos al azar<sup>164</sup>. La elección de temas del Antiguo Testamento es errática y testimonial. A diferencia de las historias de la Antigüedad Clásica, coronaciones de reyes, batallas, conspiraciones y asesinatos parecían ser temas mucho más entretenidos para los mecenas del manuscrito.

El siglo XV se caracteriza por la producción de otras historias universales como la que escribió Jean Mansel

alrededor de 1440 en los Países Bajos<sup>165</sup>. Dicha obra es una de las historias universales más completas de la Baja Edad Media, donde se narra la historia universal desde la creación bíblica hasta la muerte del rey Carlos VI de Francia (1422). Existen dos versiones de este texto, la primera de tres volúmenes fue recopilada en torno a 1446-1451 y una segunda

<sup>164</sup> Ibid., 51-52.

<sup>165</sup> Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 328-329. Ver también David M. Robb, *The Art of the Illuminated Manuscript* (Nueva Jersey: Associated University Press, 1973), 322-323. Estos dos libros serán las fuentes para el estudio de este manuscrito.

versión más larga de cuatro volúmenes fue recopilada alrededor de 1460. La versión más común que ha llegado hasta nuestros días es la segunda. El volumen I suele narrar la historia bíblica y romana desde la creación hasta la caída de Troya; los volúmenes II y III suelen narrar la historia de Cristo y de la Virgen María, los Hechos de los Apóstoles, las vidas y milagros de los santos, el diálogo de Gregorio Magno y una serie de lecturas morales; el volumen IV, abre con una lista de las provincias de todo el mundo, junto con una lista de la nobleza del Imperio Romano, seguido por una continuación de la historia romana y terminando con la historia de Francia hasta el reinado de Carlos VI. De esta manera, los acontecimientos históricos se incluyen en la historia sagrada de la Biblia. Existen numerosas copias de este manuscrito, pero tan sólo una, referida al volumen I, muestra la iconografía de Betsabé. Se trata de la copia que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Ms. Français 55, fol. 62r creada en Francia en el siglo XV [Cat. 105]. El baño de Betsabé aparece representando dentro del ciclo del rey David. No se puede establecer con seguridad a quien estaba destinado este manuscrito, sin embargo la gran calidad de las ilustraciones sugieren un mecenas de la nobleza francesa.

Finalmente es en este siglo cuando nos encontramos con una de las más sublimes representaciones de Betsabé en la miniatura medieval: el Libro de Horas [Cat. 110-210]. Se trata de un códice de devoción de formato pequeño que se creó para el uso privado de la sociedad laica y que fue extremadamente popular durante la Baja Edad Media<sup>166</sup>. El texto central de este libro de oraciones es el Pequeño Oficio de la Virgen María, también conocido como las Horas de la Virgen. Éste texto presenta una versión más corta de las oraciones y devociones que se realizaban durante las ocho horas canónicas (Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas) y que eran recitadas primero por los monjes y el

---

<sup>166</sup> Para más información sobre el Libro de Horas ver De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 168-198.



clero, y después por una sociedad laica deseosa de imitar la vida de éstos<sup>167</sup>. Aparte de las Horas de la Virgen, el Libro de Horas también tiene otros textos auxiliares como por ejemplo la letanía de los santos, los sufragios, el Oficio de los Muertos, los siete Salmos Penitenciales, los Salmos de Grados, y otras oraciones elegidas por el mecenas del manuscrito<sup>168</sup>. Al principio de cada Libro de Horas suele haber un calendario litúrgico u ocupacional que ayuda a identificar la región o el área geográfica para la cual se usaba ese manuscrito<sup>169</sup>.

En el siglo XI ya se pueden encontrar manuscritos que contenían las Horas de la Virgen. Durante los siglos XII y XIII, estas Horas se incorporaron al Salterio, el libro de devoción más popular entre la sociedad laica<sup>170</sup>. Sin embargo, las Horas empezaron a cobrar tanta importancia que hacia finales del siglo XIII se convirtieron en un libro separado del Salterio. Es en este momento cuando empezaron a incorporarse los otros textos auxiliares



que formaron, junto con las Horas de la Virgen, el Libro de Horas que hoy

Cat. 113. Ciclo de David, *Libro de Horas*, París, Francia, ca. 1415-1435.

conocemos. Este libro será uno de los grandes “best-sellers” de la Edad Media,

<sup>167</sup> Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts*, 23-24.

<sup>168</sup> Ibid., 24. Un Libro de Horas también podía contener otros oficios como el Oficio de la Cruz, las Horas del Espíritu Santo, las Horas de la Trinidad o las Horas de la Pasión.

<sup>169</sup> Ibid., 123. Con “uso” nos referimos al tipo de liturgia que era practicada en una región geográfica en particular o por un determinado grupo de personas. Durante la Edad Media, algunos “usos” eran específicos a una catedral o a las órdenes religiosas más importantes y a veces podían aparecer más allá de su región de origen. Muchos Libros de Horas han sido identificados según el “uso”.

<sup>170</sup> Roger S. Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life* (Londres: Sotheby’s Publication, 1988), 28. Durante estos dos siglos se formó un tipo de manuscrito denominado el Salterio-Horas.

manteniéndose como uno de los grandes favoritos durante más de doscientos cincuenta años. Esta popularidad se tiene que asociar a la devoción a la Virgen María, quien a través del misterio de la Encarnación, se convierte en la gran mediadora de la humanidad ante Dios. El Libro de Horas simbolizaba de forma tangente esa relación entre el orante y la Virgen María<sup>171</sup>.

El mayor centro de producción de Libros de Horas fue Francia<sup>172</sup>, de donde proceden dos tercios de los manuscritos que han sobrevivido en nuestros días. Herederos de los gustos refinados de la corte de San Luis, los iluminadores franceses se dedicaron a la decoración de los Libros de Horas que a finales del siglo XIII empezaban a ponerse de moda. La producción de estos manuscritos aumentó en el siglo XV, especialmente bajo el mecenazgo del duque de Berry y otros miembros de las cortes francesa y borgoñesa. La segunda gran área de producción de Libros de Horas fueron los Países Bajos; los iluminadores de Gante y Brujas, entre otros centros, realizaban estos manuscritos tanto para consumo local como para exportar. Aquí, los talleres de iluminadores crearon su propio estilo a partir de mediados del siglo XV. En Inglaterra se produjeron Libros de Horas aunque en menor cantidad. A la aparente escasa popularidad de estos libros de oraciones en las Islas Británicas se le tiene que añadir los problemas causados por la reforma anglicana, ya que estos manuscritos eran considerados demasiado “papistas” y un gran número de ellos fueron destruidos en el siglo XVI<sup>173</sup>. El estilo de los manuscritos ingleses era bastante singular hasta el siglo XIV, pero hacia el siglo XV muestran una gran dependencia de los modelos y el estilo flamenco. En otras zonas de la Europa continental, como Italia, España y Alemania, los Libros de Horas

---

<sup>171</sup> John Harthan, *The Book of Hours* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1977), 14. Harthan menciona que la Virgen María era la madre sustituta de todos, la nueva Eva, la intercesora ante Dios. En su libro cita a la famosa historiadora Eileen Power, quien dice de la Virgen María que era más poderosa que los santos y menos temerosa que Dios. Como madre, ejerció una gran influencia sobre Cristo y Su posición entre el hombre y su creador fue descrita por Bernardo de Claraval, cuando dice que Cristo desea que tengamos todo a través de María.

<sup>172</sup> Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 31.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 30.

nunca llegaron a ser demasiado populares. Los Libros de Horas que se han encontrado en estas zonas son ante todo importaciones francesas o flamencas. Esto no quiere decir que no se produjeran algunos ejemplares en estos países, sino que éstos dependieron mucho de los modelos y el estilo foráneo sin llegar a crear una identidad o estilo propio.

Una característica de estos códices a tener en cuenta es que eran comisionados o comprados personalmente por un individuo, y que por consiguiente podían estar más o menos decorados dependiendo del gusto, el estatus social y la riqueza del mecenas. Durante los primeros ciento cincuenta años, eran un producto de lujo, accesible solo a la realeza y la nobleza; sin embargo, hacia finales del siglo XV los cambios que se produjeron tanto en la producción de manuscritos como en la nueva estructura social, ambos asociados al crecimiento de las urbes, hicieron posible que la gente que no pertenecía a la nobleza accediera a ellos<sup>174</sup>. La invención de la imprenta por Johannes Gutenberg en 1440 permitió producir Libros de Horas en masa que estaban al alcance de los bolsillos tanto de los burgueses como de los pequeños terratenientes<sup>175</sup>. A pesar de ello, el Libro de Horas se consideraba un manuscrito muy personal, y por ello se dejaban secciones en blanco para que cada mecenas pusiera lo que quisiera (imágenes narrativas específicas, escudo de armas, etc.)<sup>176</sup>.

No todos los Libros de Horas estaban ricamente decorados, sin embargo, los que sí lo estaban pueden considerarse un testimonio visual de la vida cotidiana y tradiciones de los

---

<sup>174</sup> Jonathan J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven: Yale University Press, 1992), 121-150.

<sup>175</sup> Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 40. Se excluye de esta lista tanto los siervos, campesinos y los nuevos obreros quienes no tenían los medios económicos para comprar un Libro de Horas, ni los conocimientos necesarios para leerlos.

<sup>176</sup> Paul Saenger, "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages", en *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier, 141-173, tr. Lydia G. Cochrane (Cambridge: Polity Press, 1989), 156. Ver también Harthan, *The Book of Hours*, 12.



siglos XIV y XV<sup>177</sup>. Sin ir más lejos, los calendarios aparecen decorados con los quehaceres de las estaciones, que a su vez estaban ligados tanto a la agricultura como a los pasatiempos de los nobles. En el Oficio de los Muertos se representan las prácticas funerarias de la época, y en muchos casos aparece el retrato del dueño/a del manuscrito arrodillado/a ante una imagen de la Virgen María con el Niño Jesús. La decoración también abarca ciclos iconográficos cristianos, especialmente la Vida y la Pasión de Cristo y la Vida de la Virgen María, así como la representación de los Santos que se veneraban en las distintas regiones europeas. En los ejemplares más lujosos y caros se pueden encontrar los márgenes del manuscrito completamente decorados con representaciones de flores, plantas, insectos y animales, además de joyas y otros objetos de lujo. En esos mismos márgenes también se pueden encontrar figuras grotescas y absurdas (*drôlleries*) que en la mayor parte de las ocasiones no tienen nada que ver con el texto<sup>178</sup>. Estos márgenes no estaban limitados ni por la liturgia ni por la tradición y se decoraban no sólo con imágenes sino también con textos, especialmente textos en lenguas vernáculas en prosa o en verso. En algunos casos estas iluminaciones funcionaban como una distracción durante la oración, y en otros casos servían como material de devoción adicional. Si bien es verdad que estos textos e iluminaciones solían ilustrar lo que el texto central decía, en muchas ocasiones la decoración visual y textual de los márgenes constituían una narrativa separada con su propio orden cronológico o secuencial<sup>179</sup>. De esta manera, en algunos Libros de Horas franceses bajomedievales, los

---

<sup>177</sup> Para más información ver Harthan, *The Book of Hours*, 19-30; Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 45-148; Roger Wieck, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1997).

<sup>178</sup> Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 40. Los Libros de Horas podían heredarse o cambiar de mano, por lo que la decoración de ciertos elementos tales como los escudos heráldicos podían variar a lo largo de la vida de este manuscrito. Para más información sobre la función de los *drôlleries* o marginalia ver De Hamel, *The British Library Guide to Manuscript Illumination...*, 32-34; o Lilian M.C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley: University of California Press, 1966), 3-20. De Hamel ofrece una visión singular y muy convincente sobre el uso que se podían dar a los *drôlleries* en los márgenes de los manuscritos iluminados. De Hamel propone que éstos servían como localizadores de las distintas partes o secciones de un libro ya que estos no solían estar paginados.

<sup>179</sup> Mary Beth Winn, "Biblical Typology in the Border of French Books of Hours (1488-1510)", *Ideas of Order in the Middle Ages*, Acta, vol. 15, 1988, 101.

márgenes se decoraban con imágenes o textos referidos a la vida de Cristo y de la Virgen, o a las figuras de Judit, Job, David o Salomón, entre otras. Estos Libros de Horas serán el medio a través del cual se popularizará la iconografía del baño de Betsabé.

En este capítulo se ha querido trazar una breve historia de la miniatura medieval siguiendo los manuscritos en los cuales aparece representada Betsabé. Sin embargo, no todas sus escenas aparecieron al mismo tiempo ni gozaron de la misma popularidad. De hecho, a pesar de la gran cantidad de escenas que conformarían un ciclo iconográfico completo de Betsabé, se pueden identificar cuatro escenas cuya asiduidad en la miniatura medieval indican un gran nivel de popularidad. Estas escenas aparecieron y desaparecieron a lo largo de la Edad Media. La primera escena que se representó independientemente es la de los reproches de Natán, seguida por la intercesión de Betsabé, Betsabé sentada a la derecha de Salomón y el baño de Betsabé respectivamente. Cada uno de estos motivos iconográficos será tratado independientemente en los próximos cuatro capítulos finalizando con un recorrido por el resto de las escenas referidas otros momentos de la historia de Betsabé.

## Capítulo 4: Los reproches de Natán

### Fuentes textuales

La referencia bíblica de los reproches de Natán, o la censura del profeta Natán a David, se encuentra en II Samuel 12: 1-19<sup>180</sup>. En esta narración, Natán reprocha al rey David su adulterio con Betsabé, agravado por el asesinato de Urías el Hitita, haciendo uso de una parábola. En la parábola un hombre rico le roba su única oveja a un hombre pobre con el fin de dársela de comer a una visita inesperada, a pesar de que el hombre rico tenía una gran cantidad de ganado “lanar y vacuno”. David, al escuchar esta historia, se encoleriza y dice que habría que castigar al hombre rico. Natán le contesta: “¡Tú eres ese hombre!”, y a continuación le comunica el castigo que Dios había decidido: el hijo que le había engendrado moriría llegado el séptimo día después de su nacimiento. En este relato no se menciona expresamente a Betsabé.

La iconografía más común para representar este episodio es la de David, de rodillas o sentado en su trono, arrepentido, y Natán acusándolo de pie. También puede aparecer Betsabé aunque el texto no indique que estuviera presente. Réau menciona la iconografía de los reproches de Natán en su estudio iconográfico y, a pesar de que en la descripción del tema no menciona a Betsabé, entre los ejemplos que cita se encuentra la cubierta de marfil del salterio de Carlos el Calvo, que sí contiene esta figura<sup>181</sup>. También menciona en el apartado de la penitencia de David un salterio bizantino del siglo X que contiene los reproches de Natán a David y que originalmente también incluyó a Betsabé<sup>182</sup>. Este es el primer gran tema

---

<sup>180</sup> Hugo Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting* (Londres: The Warburg Institute, 1938), 27.

<sup>181</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 321.

<sup>182</sup> Ibid. El folio en cuestión contiene una escena de narración continua donde David aparece primero censurado por Natán y luego postrado como penitente.

iconográfico del ciclo de Betsabé, ya que existen numerosos ejemplos repartidos por toda Europa entre los siglos IX y XIII<sup>183</sup>.

### Modelos iconográficos

Existen dos tradiciones iconográficas bien diferenciadas sobre este tema: la Oriental y la Occidental<sup>184</sup>. La iconografía más común para representar este episodio es la de David de rodillas o sentado en su trono, arrepentido, y Natán acusándolo de pie. Además, los artistas del Medievo incluyeron en ocasiones un ángel, la alegoría del arrepentimiento (*Metanoia*) y a Betsabé. La figura de Betsabé es la única común a las dos tradiciones, la Occidental y la

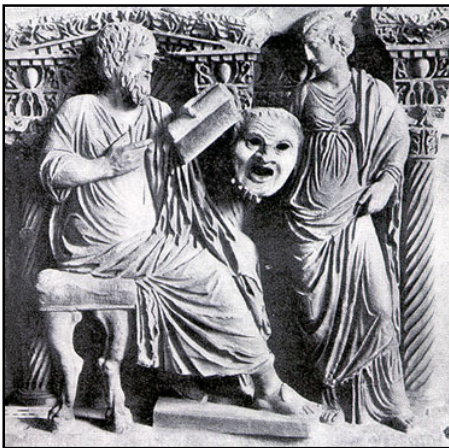


Fig. 4. Un poeta y su musa, fragmento de un sarcófago romano, siglo II.

Oriental, siendo el ángel y *Metanoia* ejemplos que sólo se pueden encontrar en el Imperio Bizantino. Estas figuras fueron introducidas a pesar de que en la narración bíblica no se mencionase. Asimismo la escena se representó generalmente de forma independiente, aunque existe un ejemplo en el que forma parte de un ciclo iconográfico más completo dedicado a la vida del rey David y Betsabé, el de la

Biblia Morgan [Cat. 28-29].

En primer lugar habría que tratar los orígenes de la iconografía de los reproches de Natán. Cuando los primeros artistas cristianos se vieron ante la novedosa y difícil tarea de

<sup>183</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, “Los Reproches de Natán: Origen, variación y expansión de un tema iconográfico del Antiguo Testamento”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2010): 345-356.

<sup>184</sup> Los siguientes son los manuscritos donde se encuentra los reproches de Natán que incluyen a Betsabé: el salterio de Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. Bibl. Rhenotraiextinae I n. 32, fol. 29r), la cubierta de marfil del salterio de Carlos el Calvo (París, BNF Ms. Lat. 1152), la Homilía de Gregorio de Nazianzo (París, BNF, gr. 510, fol. 143v), el Libro de Reyes de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano, BAV, Ms. Vat. Gr. 333, fol. 64r), un salterio bizantino (París, BNF, gr. 139, fol. 136v), el salterio de Bristol (Londres, BL, Add. 40731, fol. 82v), el salterio de Eadwine, (Londres, BL, Cotton Ms. Julius A.vi), el salterio de Canterbury (París, BNF, Ms. Lat. 8846, fol. 88v), la Biblia Morgan (Nueva York, PML, Ms. M.638, fol. 42v), un *Speculum Humanae Salvationis* francés (París, BNF, Ms. Lat. 511, fol. 15); y las Horas de Ango de Ruan (París, BNF, Nouv. Acq. Lat. 392, fol. 85r).

ilustrar la Biblia, buscaron en el arte grecorromano composiciones y tipologías que tuvieran un significado similar<sup>185</sup>. Estas imágenes requerían leves modificaciones para adaptarlas a las necesidades del nuevo arte cristiano. La imagen de David sentado en su trono, o de pie, escuchando las acusaciones de Natán de pie se puede relacionar con imágenes grecorromanas de diálogo entre una figura sentada y una figura de pie, o incluso entre dos figuras de pie<sup>186</sup>. Pongamos por ejemplo, un fragmento de un sarcófago del Museo Británico donde aparece representado el diálogo entre un poeta y su musa (Fig. 4). La tipología básica de esta composición es similar a la de David y Natán, y por lo tanto se puede considerar origen iconográfico de ésta.

Una vez establecido el origen de esta tipología, las modificaciones que se realicen sobre la misma se tienen que buscar directamente en la Biblia, los comentarios bíblicos o en las prácticas cristianas. De esta manera, cuando en Oriente empieza a aparecer la figura de David arrodillado no es más que la visualización de la práctica confesional bizantina y no requiere la búsqueda de una fuente extra-bíblica como ha resaltado Leslie Brubaker en su estudio sobre visión y significado en Bizancio<sup>187</sup>. El origen de la introducción en algunos ejemplos iconográficos del cuerpo sin vida de Urías el Hitita o de la parábola del hombre rico que roba al pobre junto a los reproches de Natán puede encontrarse directamente en los textos y comentarios bíblicos ya mencionados.

La iconografía de los reproches de Natán tuvo un arquetipo muy definido que probablemente fuera común tanto para Oriente como para Occidente. Algunos investigadores como Kurt Weitzmann han considerado la probable existencia, ya entrado el siglo IV, de ciclos iconográficos paleocristianos que representaron la vida de David. De hecho, el ciclo

---

<sup>185</sup> Kurt Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (Londres: Ashgate Publishing, 1980), 55.

<sup>186</sup> Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, 27.

<sup>187</sup> Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in 9<sup>th</sup> century Byzantium* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 352.

iconográfico más antiguo que ha sobrevivido donde aparece ilustrada la vida del rey David es el Libro de Reyes del siglo V que se encuentra en Berlín, también conocido como *Quedlinburg Itala* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. fol. 485r)<sup>188</sup>. Desafortunadamente este manuscrito no contiene la iconografía de los reproches de Natán.

### Contextualización e interpretación: la tradición oriental

Las mayores variantes iconográficas de los Reproches de Natán se encuentran en los ejemplos Orientales, es decir, aquellos provenientes del Imperio Bizantino. El primer ejemplo que ha llegado hasta nosotros desde Oriente es el Salterio de Chludov (Moscú, MHE, Ms. 129, fol. 50r) creado a mediados del siglo IX tras el primer periodo iconoclasta del Imperio Bizantino [Cat. 7]<sup>189</sup>. Es muy posible que este manuscrito se creara en un *scriptorium* de Constantinopla para uso en la liturgia de la iglesia de Santa Sofía. El artista de este manuscrito empleó las ilustraciones a modo de comentario de texto, situando las imágenes en los



Cat. 7. Los Reproches de Natán, *Salterio de Chludov*, Constantinopla, Imperio Bizantino, mediados del siglo IX.

<sup>188</sup> Kurt Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination* (Londres: George Braziller, 1977), 13. Este manuscrito no contiene la iconografía de los reproches de Natán, sin embargo es un claro ejemplo de la importancia de los ciclos iconográficos que inicialmente se ilustraron.

<sup>189</sup> Katherine Corrigan, "Pictorial Sources and Function of the Utrecht Psalter", en *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*, ed. Koert van der Horst, William Noel y Wilhemina Wüstefeld (Westrenen: HES Publishers BV, 1996), 87. Katherine Corrigan considera que esta iconografía se remonta a ciclos iconográficos paleocristianos. Para más información ver también Robin Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons* (Londres: George Philip, 1985).

márgenes y añadiendo pequeñas flechas para indicar su paralelismo con el texto<sup>190</sup>. Estas imágenes, además de tener un uso didáctico, tenían una finalidad propagandística, seguramente vinculada a la vuelta al poder de los iconodulos después de la restauración del culto a las imágenes en el 843. La iconografía de los Reproches de Natán acompaña el Salmo 51 haciendo referencia al encabezado de éste: “Al director musical. Salmo de David, cuando el profeta Natán fue a verlo por haber cometido David adulterio con Betsabé”. En el Salterio de Chludov, David se encuentra sentado en su trono bajo una estructura arquitectónica similar a un baldaquino. Detrás de él y de pie se encuentra Betsabé. Los dos van ricamente ataviados a la moda bizantina. Natán, a la izquierda de la composición, señala a David con el dedo, un claro gesto de reproche. En la parte inferior se representa la muerte de Urías el Hitita. La posición de Betsabé detrás de David, y la ausencia de la parábola del hombre rico y del hombre pobre, hace que ella sea partícipe de los reproches de Natán y la presencia de la muerte de Urías el Hitita hace visible las consecuencias de su adulterio.

Poco después, la iconografía de los Reproches de Natán fue enriquecida en Oriente con la inclusión de un ángel y de la *Metanoia*, la alegoría del arrepentimiento. La introducción de *Metanoia* forma parte del nuevo interés del Renacimiento Macedonio por las figuras y alegorías de la Antigüedad Clásica<sup>191</sup>. A diferencia de los ejemplos Occidentales y del Salterio de Chludov, Betsabé, afligida, aparece separada de la escena central dentro de una estructura arquitectónica bizantina.

Uno de los manuscritos más importantes que sigue la tradición oriental de los Reproches de Natán son las Homilías de Gregorio Nacianceno (París, BNF, Cod. Gr. 510, fol. 143v) comisionadas por el Patriarca Focio entre el 879 y el 882 para el emperador Basilio I y

---

<sup>190</sup> Jeffrey C. Anderson, “On the Nature of the Theodore Psalter”, *The Art Bulletin* 70, n. 4 (1988), 552.

<sup>191</sup> Marilyn Stockstad, *Medieval Art* (Nueva York: Harper & Row Publishers, 1986), 148-152.

que ya hemos visto en el capítulo 3 [Cat. 5]<sup>192</sup>. Los temas representados engloban desde retratos hasta ciclos bíblicos, hagiográficos e históricos. Las escenas bíblicas del Antiguo y del Nuevo Testamento se representan en la misma proporción, aunque las escenas del Antiguo Testamento tienden a ser más largas y autónomas, mientras que las del Nuevo son más cortas y están organizadas temáticamente. No todas las escenas están representadas en orden cronológico: eventos históricos y escenas hagiográficas se pueden entremezclar con las escenas bíblicas e incluso hay episodios del Antiguo Testamento combinados en el mismo folio con episodios del Nuevo. A pesar de esta supuesta desorganización, las imágenes se han elegido con extremo cuidado y se pueden relacionar con el texto al que acompañan de cuatro maneras distintas: pueden ilustrar las circunstancias históricas bajo las cuales Gregorio pronunció sus sermones; pueden ilustrar el tema principal de la homilía siguiendo el título de esta; pueden representar alguna escena mencionada en las homilías; o pueden ilustrar temas paralelos al sermón de forma exegética sin basarse en los ejemplos dados por Gregorio en el texto<sup>193</sup>. Sin embargo, aparte de que las miniaturas respondan, más o menos literalmente, al texto que acompañan, la elección de ciertos temas tenía un propósito subyacente. Algunas miniaturas de este manuscrito respondían sobre todo al carácter imperial del destinatario, Basilio I. Focio eligió una serie de temas destinados a legitimar y alabar el poder de la nueva dinastía Macedónica, haciendo hincapié en las conexiones entre el emperador Basilio I y Constantino el Grande y otras figuras del Antiguo Testamento como José hijo de Jacob,

---

<sup>192</sup> Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

<sup>193</sup> Ibid., 60. Para una discusión en profundidad sobre la relación entre la imagen y el texto ver Sirarpia Der Nersessian, "The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr. 510", *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1969), 157-163, y Leslie Brubaker, "Every Cliché in the Book: The Linguistic Turn and the Text-Image Discourse in Byzantine Manuscripts", en *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. by Liz James, 58-82 (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).



Sansón, David y Josué<sup>194</sup>. De entre estas figuras, la que más interesa a este estudio es la de David.

David era el soberano ideal del Antiguo Testamento y el que más frecuentemente se asociaba a los emperadores de Bizancio<sup>195</sup>. A pesar de esto, David tan sólo aparece en dos escenas de las Homilías de Gregorio Nacianceno: la unción de David representada en el folio 174v y el arrepentimiento de David tras los reproches de Natán representado en el folio 143v. Betsabé aparece en el arrepentimiento de David. Esta escena visualizaría el tema del perdón desarrollado en el sermón al que acompaña. A pesar de que Gregorio no parece aludir específicamente a la penitencia de David, sí que menciona el dolor de éste y su liberación a través del perdón de Dios.<sup>196</sup> La inscripción que acompaña a la escena es una de las más claras y brillantes de todo el manuscrito. David dice “He pecado ante el Señor” a lo que Natán responde “y el Señor ha perdonado tus pecados”. Esta escena no representa propiamente los reproches, tema que será mucho más frecuente en los salterios, sino el arrepentimiento. En este manuscrito, David, vestido como un emperador bizantino, se arrodilla ante Natán para pedir perdón. Detrás se encuentra un arcángel, que debe ser Miguel, aunque el texto no lo diga expresamente<sup>197</sup>. En la parte posterior de la escena, Betsabé aparece ricamente ataviada con ropajes bizantinos bajo un cimborio detrás del trono del Rey David. La presencia de Betsabé en esta escena es secundaria. Los textos nunca mencionan

---

<sup>194</sup> Ibid., 147. Hay que recordar que Basilio I obtuvo el trono imperial después de haber asesinado a Miguel III de la dinastía Amoriana.

<sup>195</sup> Anthony Cutler y Nicolas Oikonomides, “An Imperial Byzantine Casket and its Fate at a Humanist’s Hands”, *The Art Bulletin* 70 (1988), 77-87. La comparación entre el rey David y el emperador Basilio I obtuvo forma visual a través de un cofre de marfil que se encuentra en el Palazzo Venezia en Roma. En este cofre se puede observar la pareja imperial, Basilio y Eudoxia, en la tapa (Fig. 5). En el cuerpo del cofre se desarrollan escenas de la vida de David elegidas para mostrar simbólicamente algunos eventos de la vida del emperador Basilio. Con esta asociación se pretendía halagar al emperador.

<sup>196</sup> Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, 193 y 413.

<sup>197</sup> Ibid., 352. Es posible que Focio no quisiera incluir el nombre del arcángel por tratarse del mismo nombre del emperador Miguel III asesinado por Basilio I. Más aún, el arcángel Miguel no aparece en ningún texto bíblico relacionado con esta escena. Su inclusión se debe a una paráfrasis bizantina y anónima llamada *Palaia histórica*. En este comentario, cuando David confiesa sus crímenes y se arrepiente el arcángel Miguel, cuyo nombre aparece en otros ejemplos detiene la espada del castigo de Dios.

que Betsabé estuviera presente en esta escena, de manera que su inclusión en este episodio se podría entender como *fons et origo mali*<sup>198</sup>, la fuente y el origen del mal.

La elección de esta escena por parte de Focio pone de manifiesto uno de los temas más importantes que aparece en todo el manuscrito: el comportamiento adecuado que tienen



Cat. 9. Los reproches de Natán, *Salterio griego de París*. Constantinopla, Imperio Bizantino, siglo IX.

que tener los soberanos y, particularmente, la importancia que tiene que un soberano siga las recomendaciones de sus consejeros religiosos<sup>199</sup>. La escena del arrepentimiento de David es posible que implicara, por extensión, una escena de arrepentimiento de Basilio I. Igual que David deseó a Betsabé, esposa de Urías el Hitita, Basilio I se casó con la amante de Miguel III, Eudoxia Ingerina. Igual que David mandó a Urías el Hitita a una muerte segura, Basilio

I obtuvo el trono a través del asesinato del emperador Miguel III. Asimismo, igual que el profeta Natán perdonó a David sus pecados en nombre de Dios, también podía Focio ejercer el perdón como patriarca y, por consiguiente, representante de Dios en la Tierra. A pesar del contenido simbólico secular que se le puede dar a este manuscrito y especialmente a la escena del arrepentimiento de David, la mayor parte de las escenas siguen una narración histórica ligada a los eventos bíblicos. En cualquier caso, en la escena del arrepentimiento se incluye la figura de Betsabé por su importancia como el origen del pecado de David pero también como testigo de su arrepentimiento.

<sup>198</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*, 324.

<sup>199</sup> Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, 413.

Existen numerosos salterios bizantinos que contienen la iconografía de los Reproches de Natán<sup>200</sup>. Uno de los salterios más elegantes es el llamado Salterio Griego de París (París, BNF, Cod. Gr. 139) [Cat. 9]<sup>201</sup>. Fue creado en Constantinopla a mediados del siglo X por un grupo de artistas que trabajaban en el mismo taller<sup>202</sup>. Forma parte de un grupo de manuscritos, los llamados “salterios aristocráticos”, creados para mecenas ricos por artistas de la corte<sup>203</sup>. Estos salterios aristocráticos se diferencian de los litúrgicos o teológicos en que las miniaturas forman un suplemento y no están estrechamente relacionadas con el texto. De hecho, no parecen añadir ningún valor didáctico extra al manuscrito, tan solo un mayor valor estético. El Salterio Griego de París contiene veintiuna escenas del Antiguo Testamento representadas a folio completo y dispersas por todo el manuscrito. El ciclo comienza con David componiendo los Salmos seguido del ciclo de la vida de David y cerrando con los reproches de Natán. Después aparece una serie de ciclos iconográficos más cortos de Moisés, Jonás e Isaías, pero estos ya no decoran los Salmos, sino los cánticos junto con su comentario<sup>204</sup>. Estas escenas no son una visualización del contenido de los Salmos, sino que siguen la narración bíblica de los personajes mencionados. Estilísticamente hablando, estas escenas tienen un carácter simple y una gran monumentalidad, pero siguen enmarcadas en el vocabulario artístico del arte bizantino del siglo X, conocido como el Renacimiento Macedonio.

<sup>200</sup> Otros Salterios griegos que contienen la figura de Betsabé en los reproches de Natán a David, y para los cuales no tengo ninguna imagen, son el salterio de Teodoro (British Library, Add. MS 19352) fechado en 1066 y el Barberini (Biblioteca Vaticana Apostólica, Códice Vaticanus Barberinianus Graecus 372).

<sup>201</sup> Kurt Weitzmann, “The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension”, *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), 67-84. Ver también Kurt Weitzmann, “Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance”, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (Leipzig, 1929): 178-194, e Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Códices Ilustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600.*, Trad. Pablo Álvarez Ellacuría (London: Taschen, 2003), 90-91, y Mónica Ann Walker Vadillo, “Los Reproches de Natán: Origen, Variación y Expansión de un Tema Iconográfico del Antiguo Testamento”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2010), 345-356. El primer ejemplo iconográfico de los reproches de Natán a David sin Betsabé se encuentra en el *Sacra Parallela* (Bibliothèque nationale de France, Cod. Gr. 923) del siglo IX al igual que en el Libro de Reyes del Vaticano (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 333) del siglo XI aunque esta vez con Betsabé, ambos considerados copias de ciclos iconográficos paleocristianos ahora perdidos.

<sup>202</sup> Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, 65-66.

<sup>203</sup> Mary Phillips Perry, “An Unnoticed Byzantine Psalter-II”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 38, n. 219 (1921), 282.

<sup>204</sup> Aparte de estas miniaturas el manuscrito contiene numerosas letras capitulares ornamentales.

Para la discusión sobre Betsabé es importante mencionar que poco después de que las miniaturas fueron completadas, hubo una revisión de las imágenes y algunas escenas fueron alteradas o cambiadas<sup>205</sup>. Ese fue el caso de la escena de los Reproches de Natán. Esta escena acompañaba al Salmo 51 cuyo título menciona directamente el adulterio de David con Betsabé como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones. La escena del Salterio Griego de París muestra la fusión de dos momentos distintos: a la izquierda se encuentra Natán reprochando a David su adulterio con Betsabé y a la derecha se encuentra el arrepentimiento de David y sobre éste la *Metanoia*. Originalmente la figura de Betsabé habría estado detrás del trono de David a la izquierda de la composición. Sin embargo, esa figura ha sido completamente borrada del manuscrito<sup>206</sup>. En este contexto, la inclusión de Betsabé tendría la misma función que en las *Homilías* de Gregorio Nacianceno; Betsabé aparece no sólo como un recordatorio de la fuente y el origen del mal que recae sobre David, sino también como testigo del arrepentimiento. Es posible que en algún momento a alguien no le pareciese adecuada la incorporación del origen del pecado y que la borrara. Es muy posible que la figura de Betsabé tuviera los mismos rasgos y estuviera vestida de la misma manera que la Betsabé que aparece en las *Homilías* de Gregorio Nacianceno antes mencionada. Tanto en este ejemplo como en otros, como el Salterio Griego de Bristol del siglo XI [Cat. 10] o el Libro de Reyes<sup>207</sup> de la Biblioteca Apostólica Vaticana también del siglo XI [Cat. 21], la escena de los Reproches de Natán parece tener un valor ante todo didáctico.

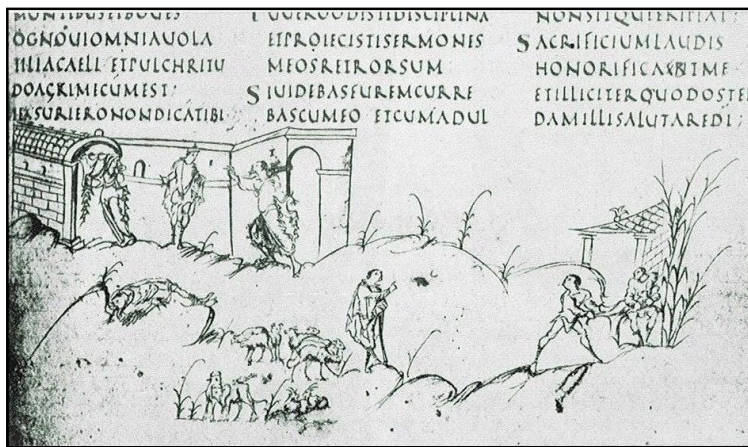
<sup>205</sup> Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, 65.

<sup>206</sup> Ibid., 27-30. Existe diversas opiniones sobre qué figura habría estado detrás de David. Buchthal propone que la figura tenía que haber sido la del arcángel Miguel deteniendo la espada del castigo y que en algún momento alguien a quien le gustaba la figura la recortó. Esta interpretación me parece errónea ya que habría más razones para borrar a Betsabé de la escena que a un ángel. Más aún, esta escena sigue muy de cerca la iconografía de las *Homilías* de Gregorio Nacianceno y del Libro de Reyes de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. Vat. Gr. 333) y es posible que el Salterio de Bristol [Cat. 8] siguiera la iconografía de este manuscrito también. En todos estos manuscritos Betsabé aparece detrás de David.

<sup>207</sup> Jean Lassus, *L'Illustration Byzantine du Livre du Rois Vaticanus Graecus 333* (París: Éditions Klincksieck, 1973), 7-9.

## Contextualización e interpretación: La tradición occidental

Probablemente el manuscrito más antiguo que ha llegado hasta nosotros con esta iconografía en Occidente sea el Salterio de Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr. 32, fol. 29r) creado entre el 816 y el 835 en el monasterio de Hautvillers en Reims, en el norte de Francia [Cat. 6]<sup>208</sup>. Se trata de un salterio que contiene además de los Salmos, cánticos, himnos, el *Gloria*, el *Pater Noster*, el credo de los Apóstoles, el credo atanasiano y un salmo apócrifo, numerado tradicionalmente *cli*<sup>209</sup>. Los ciento ocho folios que componen este manuscrito contienen un total de ciento sesenta y seis imágenes. Las escenas fueron incluidas después de que se terminara de copiar el texto<sup>210</sup>. Las escenas se colocan o bien por encima, o por debajo, o entre las tres columnas del texto. El estilo de las figuras, dibujadas a pluma con tinta marrón, es muy esquemático y rápido, lo que le confiere un carácter muy animado y dinámico. Una de las características más relevantes de este



Cat. 6. Los reproches de Natán, *Salterio de Utrecht*, Reims, Francia, ca. 816-835.

manuscrito es que la decoración pictórica reproduce literalmente el texto de los salmos (exceptuando los salmos 50 y 51)<sup>211</sup>. Existe un gran debate sobre quién comisionó el

<sup>208</sup> Sobre el origen del Salterio de Utrecht existe una diversidad de opiniones, aunque casi todos coinciden en que se produjo en el *scriptorium* de Reims en el norte de Francia, probablemente por artistas que trabajaban con una copia anterior. Para más información ver Gertrude R. Benson, "New Light on the Origin of the Utrecht Psalter", *Art Bulletin* 13, n. 1 (1931), 24-37 y Celia Chazelle, "Archbishops Ebbo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter", *Speculum* 72, n. 4 (1997), 1055-1077. Para una visión general de la problemática del Salterio de Utrecht ver Koert van der Horst et al., ed. *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David* (Westrenen: HES Publishers BV, 1996); ver también Walther y otf, *Codices Illustres*, 90.

<sup>209</sup> Benson, "New Light on the Origin of the Utrecht Psalter", 17.

<sup>210</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>211</sup> Koert van der Horst, "The History of the Manuscript", en *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*, ed. Koert van der Horst et al., 70. Ver también O. Elfrida Saunders, *English Illumination* (Nueva York: Hacker Art Books, 1969), 27-29.

manuscrito, a quién iba dirigido y cuál era su función, elementos que determinarán de alguna manera la interpretación de los Reproches de Natán y la posición de Betsabé dentro de esta narrativa. Es muy probable que este manuscrito fuera comisionado o bien por el arzobispo Ebbo de Reims o su sucesor, el arzobispo Hincmar de Reims<sup>212</sup>. Una de las teorías más aceptadas sobre la función de este manuscrito es que, debido a su confección sencilla y al uso de una gran cantidad de imágenes literales del texto, funcionara como herramienta didáctica para que los monjes memorizaran los Salmos en grupos<sup>213</sup>. Sin embargo, un estudio reciente llevado a cabo por Cecilia Chazelle propone una función completamente distinta para este manuscrito<sup>214</sup>. Según el análisis iconográfico realizado por Chazelle de los Salmos 1, 50, 51, 115 y 151, las imágenes del Salterio de Utrecht representan la Fe, la búsqueda de la paz ante agresores armados y la lucha bélica sancionada por la divinidad en contraposición a unas fuerzas armadas opuestas a la voluntad divina, especialmente aquellas que personifican el mal gobernante. Otras ilustraciones del Salterio muestran estos mismos patrones de pensamiento, especialmente teniendo en cuenta el trasfondo de la creación de los Salmos, donde en numerosas ocasiones se alude a las hostilidades y a los enfrentamientos entre David y Saúl. Los artistas carolingios probablemente recurrieran a estas obras para expresar los ideales de una monarquía y de una guerra justa, de modo que texto e imagen refuerzan la noción de David como modelo del buen rey, y de Saúl como modelo del gobernante malo y pecaminoso<sup>215</sup>. El criterio para definir una monarquía virtuosa, una guerra justa y el valor de

---

<sup>212</sup> Chazelle, “Archbishops Ebbo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter”, 1055-1077.

<sup>213</sup> Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 90. Se ha considerado la posibilidad de que el Salterio de Utrecht se usara durante el oficio del coro para que varios monjes recitaran los salmos al mismo tiempo, sin embargo esta función ya la tenían los antifonarios así que sería innecesario tener dos manuscritos distintos con la misma función. Más aún, la sencillez de este manuscrito también hace dudosa la función de objeto de lujo destinada al abad o al arzobispo.

<sup>214</sup> Cecilia Chazelle, “Violence and the Virtuous Ruler in the Utrecht Psalter”, en *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. F.O. Büttner (Turnhout: Brepols, 2004), 337-348.

<sup>215</sup> Ibid., 346-347. Chazelle menciona los trabajos de *Gravi de pugna* del Pseudo-Agustín, *De universo* de Rábano Mauro, *De institutione Regia* de Jonás de Orléans o *De rectoribus Christianis* de Sedulio Escoto. Todos ellos hacen referencia de una manera u otra a la importancia de seguir las reglas del buen monarca y definir las razones por las cuales un monarca debería participar en una guerra justa.

la paz se explora en la literatura carolingia de los siglos VIII y IX, pero cobra mayor importancia a partir del año 830, cuando el tema cambia para reflejar la preocupación de los clérigos ante el conflicto militar y político existente entre Luis el Piadoso y sus tres hijos, conflicto que desembocará en la desintegración del Imperio Carolingio. Es muy probable que el receptor de este manuscrito entendiera las imágenes de violencia armada dentro del contexto histórico de la época en la que los clérigos amonestaban a los príncipes de cara a la contienda política<sup>216</sup>. Si el Salterio de Utrecht se creó después del 830, bajo el arzobispado de Hincmar en lugar del de Ebbo, es posible que sus imágenes reflejaran la influencia directa de estas preocupaciones<sup>217</sup>. Según Chazelle, los paralelos entre las imágenes y la realidad contemporánea, concretamente las alusiones a los disturbios ocasionados durante los últimos años del reinado de Luis el Piadoso y sus herederos, apoyan la idea de que el salterio fue diseñado para uno de estos gobernantes (Luis el Piadoso, Lotario I o Carlos el Calvo) a instancias de un arzobispo de Reims (Ebbo o Hincmar)<sup>218</sup>. Si aceptamos esta teoría, el Salterio de Utrecht funcionaría en parte como un *speculum principis*, un espejo de príncipes. Este “espejo” mostraría a David como el rey ideal en las imágenes en las que aparece confiando en Dios, en la lucha contra sus enemigos, y en las imágenes en las que aparece enzarzado en una campaña bélica en nombre de Dios. Esta idea sigue el concepto de la guerra justa desarrollado por los escritores carolingios, esencialmente defensiva, usada solo para

---

<sup>216</sup> Ibid., 346-348. Según Chazelle los clérigos se consideraban con el derecho de amonestar a los gobernantes ya que ellos eran sus guías espirituales—de hecho, uno de los temas que el Salterio de Utrecht enaltece es la unción de los reyes por las autoridades eclesiásticas. Más aún, la contienda bélica entre Luis el Piadoso y sus hijos afectó directamente a los monasterios del reino, los cuales se vieron afectados por los robos de objetos de la Iglesia que fueron ofrecidos como recompensa por el apoyo de los nobles.

<sup>217</sup> Chazelle, “Archbishops Ebbo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter”, 1055-1077.

<sup>218</sup> Chazelle, “Violence and the Virtuous Ruler in the Utrecht Psalter”, 347-348. Chazelle también intenta demostrar la identidad del arzobispo sugiriendo lo siguiente: si esa persona era Ebbo, el destinatario previsto podría haber sido Luis el Piadoso, tal vez antes de que Ebbo presidiera la deposición del emperador en Soissons en el año 833, o tal vez podría haber sido Lotario I, a quien Ebbo apoyó en el 833 como sucesor legítimo al Imperio Carolingio, aunque esta noción es problemática debido a la conexión existente entre las imágenes del Salterio de Utrecht y otras obras de arte hechas en las décadas posteriores para Carlos el Calvo. O, posiblemente, el libro fue producido por el propio Carlos, tal vez bajo el arzobispado de Ebbo, aunque es más probable que fuera durante la época de Hincmar después de su consagración como arzobispo en el año 845. En este último caso los dibujos del Salterio ofrecen pruebas adicionales, junto con otras fuentes escritas, para evaluar la participación Hincmar en los esfuerzos del arzobispo en el 840 para promover la paz entre los sucesores de Luis, la jerarquía eclesiástica y la aristocracia franca.



recuperar el territorio perdido o repeler las incursiones enemigas. En contraposición existe la guerra injusta contra los enemigos externos, los conflictos civiles y la de los miembros de una familia, siendo esta última la situación que vivían los territorios carolingios. Por lo tanto, los escritores carolingios enfatizaron la obligación de los príncipes cristianos de participar en aquellas acciones que condujeran a la paz y no a la guerra. Este sería el tipo de comportamiento que los clérigos esperaban de sus gobernantes y de los nobles. Teniendo en cuenta este contexto, la imagen de los Reproches de Natán cobra un nuevo significado.

Como ya se ha mencionado antes, el Salmo 51 es uno de dos salmos que han sido representados sin aludir en ningún momento al cuerpo del texto, a pesar de que éste contiene suficientes elementos para formular su propia iconografía<sup>219</sup>. Por el contrario, la imagen parece estar relacionada con el encabezado o título del salmo y con la narración bíblica a la que hace referencia: los reproches de Natán después de que David hubiera cometido adulterio con Betsabé.

En el Salterio, Natán, vestido con túnica y manto, se encuentra a la derecha de la composición. Acaba de entrar al recinto palatino. Con una marcada línea diagonal en dirección a David, Natán lo señala con la mano derecha mientras que con la izquierda muestra la parábola del hombre rico y el hombre pobre representada en la franja inferior. David, que viste una túnica corta y una capa cerrada sobre el hombro derecho, se encuentra en el centro de la composición, enfrentado al profeta y señalando a Betsabé. Ésta, vestida con una túnica ceñida a la cintura, se encuentra detrás de David, de pie frente a la puerta del palacio, corriendo las cortinas que cubren la puerta con la mano derecha, mientras que la izquierda se la lleva a la cabeza cubierta con un velo. A pesar de que ella también está

---

<sup>219</sup> Van der Horst, "The History of the Manuscript", 70. Según Koert van der Horst en su estudio sobre el salterio de Utrecht, el Salmo 51 era el más importante dentro de los salmos penitenciales. Se recurría a estos salmos penitenciales en numerosas ocasiones durante los actos de devoción públicos y privados porque era el que mejor expresaba los sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento.



mirando a David y a Natán, su cuerpo se curva en dirección de la puerta en un movimiento praxiteliano. Bajo los pies de ambos, sobre un pequeño montículo, se encuentra el cuerpo sin vida de Urías el Hitita, figura que no aparece en el texto pero que se presenta como la prueba de los crímenes de David. A pesar de que la presencia de Betsabé detrás de David podría considerarse como la visualización del pecado cometido por ambos, el hecho de que Natán esté señalando la escena de la parábola del hombre rico que roba la única oveja del hombre pobre parece indicar la inocencia de Betsabé, ya que ella, al igual que la oveja, fue “robada”. Igual que el hombre rico de la parábola, David es el único culpable ya que robó y causó la muerte de un inocente abusando del poder asociado a su corona. El artista del Salmo 51 refuerza la conexión entre el “robo” de Betsabé y la muerte de Urías el Hitita, y por lo tanto la doble culpabilidad de David, a través de un paralelismo formal entre el cuerpo de Urías y el robo de la oveja del hombre pobre.

La escena de los Reproches de Natán en el Salmo 51 presenta para el espectador un rey David muy diferente del que lucha contra sus enemigos, protegido por Dios. Esta escena es la única en la que David no aparece como el monarca ideal sino como el que abusa de su poder. Dentro de la función de *speculum principis* expuesta por Chazelle, es posible que la inclusión de esta escena de robo y asesinato tenga que ver con los intentos del clero de disuadir a la realeza y nobleza carolingia no solo de una violencia innecesaria, sino también de los robos de las propiedades de la Iglesia, en un momento en que las tierras se usaban como recompensa por el apoyo de los aliados de las distintas partes involucradas en una contienda<sup>220</sup>.

La mayor parte de los ejemplos de los Reproches de Natán occidentales se pueden remontar al modelo iconográfico que aparece en el Salterio de Utrecht, si bien su función puede diferir. Una de las razones principales de esta influencia se debe a la movilidad de este

---

<sup>220</sup> Chazelle, “Violence and the Virtuous Ruler in the Utrecht Psalter”, 348.

manuscrito. Después de que el Salterio de Utrecht fuera creado en Reims se sabe que perteneció a Carlos el Calvo, si es que no fue creado para el mismo, quien mandó crear una copia del Salmo 51 para la cubierta de un salterio (París, BNF, Ms. Lat. 1152) entre el 860 y el 870 en Metz [Cat. 8]<sup>221</sup>. Después desaparece la pista del Salterio hasta que vuelve a reaparecer en Canterbury alrededor del año 1000. Algunos investigadores han sugerido que su aparición en Canterbury se debía a la necesidad de obtener manuscritos del continente después de las reformas monásticas llevadas a cabo por Dunstan, arzobispo de Canterbury, entre los años 960 y 978. Sin embargo, Koert van der Horst propone que el salterio debió llegar a Inglaterra mucho antes, probablemente a principios del siglo X, como parte de la dote de Judit, hija de Carlos el Calvo, con motivo de sus desposorios con el rey Aethelwulf de Wessex, padre del futuro rey Alfredo<sup>222</sup>. Una vez en Canterbury, el salterio tuvo un gran impacto y los artistas ingleses rehicieron tres copias del mismo en distintos periodos artísticos. Éstos manuscritos son el Salterio de Harley (Londres, BL, Harley Ms. 603) creado a principios del siglo XI, el salterio de Eadwine (Cambridge, TCL, Ms. R. 17.1) creado entre 1155 y 1160, y el salterio de París (París, BNF, Ms. Lat. 8846) creado entre 1180 y 1200. Sólo los salterios de Eadwine y París contienen la iconografía de los reproches de Natán [Cat. 11]<sup>223</sup>. La ausencia de este tema iconográfico en Harley se debe a que dicho manuscrito nunca fue terminado. El modelo iconográfico es el mismo que el usado en el Salterio de Utrecht, y como en ese caso, la escena completa incluye la parábola del hombre rico y el hombre pobre y la figura inerte de Urías el Hitita.

---

<sup>221</sup> John Beckwith, *Early Medieval Art* (Londres: Praeger, 1969), 47.

<sup>222</sup> Van der Horst, "The History of the Manuscript", 34. De hecho esta teoría tendría incluso más sentido si tenemos en cuenta las investigaciones de Celia Chazelle sobre el destinatario del Salterio de Utrecht, el mismo Carlos el Calvo. Ver Chazelle, "Violence and the Virtuous Ruler in the Utrecht Psalter", 346-348.

<sup>223</sup> William Noel, "The Utrecht Psalter in England: Continuity and Experiment", en *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*, ed. Koert van der Horst, William Noel y Wilhemina Wüstefeld (Westrenen: HES Publishers BV, 1996), 122.

Un breve análisis del Salterio de Eadwine podrá mostrar la multiplicidad de significados que una misma iconografía podía tener en la Edad Media, ya que si bien la imagen es la misma, su función cambia. Los estudios llevados a cabo sobre este manuscrito han establecido que el salterio fue creado entre 1155 y 1160 en Canterbury, Inglaterra<sup>224</sup>. La identificación de varios escribas asociados a *Christ Church* en Canterbury, permite precisar aún más el lugar de producción del manuscrito, especialmente la mano del escriba Eadwine cuyo retrato aparece al principio del códice<sup>225</sup>. A pesar de que las ilustraciones de los salmos se pueden explicar íntegramente a través del modelo de Utrecht, el Salterio de Eadwine muestra una gran cantidad de iniciales iluminadas que no tienen un paralelo definido ni en Utrecht ni en ningún otro manuscrito de la época<sup>226</sup>. El texto en sí tampoco se corresponde con el de Utrecht, siendo el de Eadwine un triple salterio con traducciones en inglés, anglo-normando y latín, este último compuesto por las tres versiones conocidas como el *Gallicanum*, el *Romanum* y el *Hebraicum*. Este manuscrito se puede considerar un objeto de lujo, ya que su producción fue extremadamente costosa. Las amplias dimensiones de los folios más el profuso uso de oro y plata para la decoración de las iniciales son prueba suficiente. Tanto los escribas como los artistas eran profesionales, no monásticos, y por lo tanto tenían que recibir un salario. Si a esto se añade la posible existencia de un segundo volumen, la llamada Biblia de Eadwine, catalogada en la biblioteca aunque ahora desaparecida, entonces cabe postular la existencia de un gran mecenas. A pesar de que se han identificado tres posibles mecenas, el escriba Eadwine, el abad Wibert y el arzobispo de *Christ Church* Theobald, aun no se ha llegado a un consenso sobre su autoría. Todo parece

---

<sup>224</sup> Para una discusión en profundidad sobre este tema ver Margaret Gibson et al. ed., *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992).

<sup>225</sup> T.A. Heslop, "Eadwine and his Portraint", en *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, ed. Margaret Gibson et al., (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992), 178-185.

<sup>226</sup> Margaret Gibson, "Conclusions: The Eadwine Psalter in Context", en *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, ed. Margaret Gibson et al., (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992), 209-211.

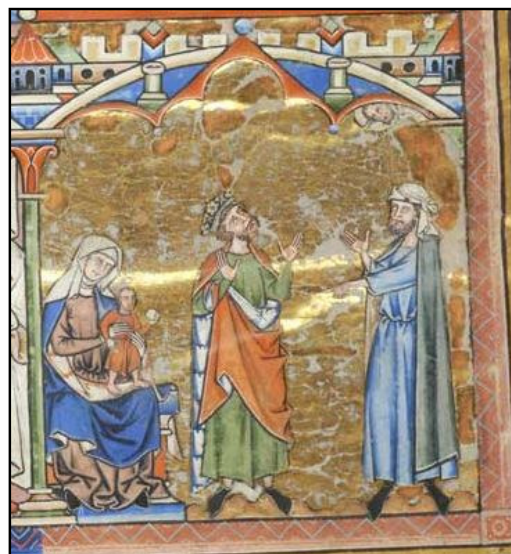
indicar que el salterio fue comisionado por un miembro de la comunidad de *Christ Church*, lo que explicaría la inclusión de la oración personal de Eadwine y del retrato del escriba<sup>227</sup>. El carácter excepcional de este manuscrito ha hecho bastante difícil la identificación no sólo del mecenas, sino también del uso que se dio a este manuscrito. El Salterio de Eadwine no se podía usar ni en la iglesia debido a sus dimensiones, ni tampoco como libro educativo para la escuela catedralicia debido a su complejidad. El uso de formas clásicas procedentes del Salterio de Utrecht podría simbolizar estatus, especialmente cuando esas referencias a la Antigüedad Clásica eran usadas para reafirmar y reforzar la primacía política de Canterbury como el primer bastión del cristianismo romano en Inglaterra. En este contexto, los Reproches de Natán funcionarían como parte de esa decoración de origen clásico que resaltaría el estatus social de la comunidad de *Christ Church*. Este salterio aparece pues como un homenaje al conservadurismo de una comunidad que se jactaba de su tradición y de su riqueza, así como al escriba responsable de semejante joya, Eadwine, el “príncipe de los escribas”<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Ibid., 212. Ver también Heslop, “Eadwine and his Portrait”, 184-185. Existen dos inscripciones que identifican a Eadwine no solo como el escriba del manuscrito, sino también como el mecenas. La primera inscripción se encuentra situada alrededor del retrato del monje escriba y dice así: “*Scriptor: Scriptorum princeps ego. Nec obitura deinceps laus mea nec fama. Quis sim mea littera clama. Littera: te tua scriptura quem signat picta figura. Predicat Eadwinum fama per secula vivum. Ingenium cuius libri decus indicat huius. Quem tibi seque datum munus dues accipe gratum*”, cuya traducción sería “El escriba: Yo soy el príncipe de los escribas y ni mi alabanza ni mi fama morirán; grita, ¡oh mi letra! quién soy yo. La Letra: a través de tu letra se proclama tu fama, Eadwine, a quien representa la figura pintada, vivo a través del tiempo, cuyo genio demuestra la belleza de este libro. Recibe, oh Dios, el libro y a este donante como un regalo aceptable”. Y la segunda se encuentra detrás del Salmo 150, en el folio 262r, la cual dice así “*Hoc psalterium quia in conspectu tuo cantavi ad salutem et ad remedium animae meae perficiat sempiternum*”, cuya traducción sería “Canto ante este salterio por mi salud y como remedio perfecto para mi alma para siempre”. Esto ha llevado a algunos investigadores a sugerir que el mismo Eadwine ordenó su retrato y su alabanza. Sin embargo, Heslop menciona que tanto el retrato de autor del escriba como la inscripción fueron incorporadas más tarde de forma póstuma como una alabanza al trabajo de Eadwine.

<sup>228</sup> Gibson, “Conclusions: The Eadwine Psalter in Context”, 121. En muchos aspectos, el Salterio de Eadwine registra el clima intelectual de Christ Church alrededor del año 1160. Los monjes eran conscientes de que su comunidad era única: el primer bastión del cristianismo en Inglaterra, la salvaguarda de los derechos de la sede papal. Pero a medida que el monaquismo tradicional perdió su posición central en la sociedad, incluso este bastión fue cuestionado política e intelectualmente por otras instituciones. Los nuevos jóvenes al servicio del arzobispo tenían una educación diferente, de diferentes modales, y con ambiciones dirigidas a la iglesia secular. – Existía en esta época más literatura en francés e inglés que era más accesible a laicos educados. Los encargados de la creación del Salterio de Eadwine respondían a estos y otros cambios sociales reforzando su conexión visual con la Antigüedad y con Roma en los primeros siglos del Cristianismo.

Es muy posible que el Salterio de Utrecht no fuera la única fuente iconográfica de los Reproches de Natán. Una variación de este tema aparece en la Biblia Morgan o Biblia de los Cruzados (Nueva York, PML, Ms. M. 638) producida entre 1244 y 1254 en los talleres parisinos [Cat. 29 y 29C]. A pesar de que existe una carencia de evidencia documental sobre el mecenas de esta Biblia, la suntuosidad de las miniaturas, la gran escala del proyecto, y



**Cat. 29. Los reproches de Natán, *Biblia Morgan*, París, Francia, ca. 1244-1254.**

especialmente las conexiones temáticas con otros proyectos artísticos de Luis IX de Francia, hacen pensar que esta Biblia se produjo para algún miembro de la corte (probablemente para el propio Luis IX) durante los años de la primera cruzada<sup>229</sup>. Originalmente la Biblia Morgan carecía de texto, aunque dueños posteriores incluyeron inscripciones en latín, persa, árabe, judeo-persa y hebreo<sup>230</sup>. A través de todo el manuscrito, las sofisticadas y dramáticas composiciones iconográficas narran cronológicamente los eventos del Antiguo Testamento sin el apoyo ni las limitaciones del texto, por lo que muchas de estas composiciones son novedosas y muy originales. El estilo de las miniaturas es elegante y dinámico, con una gran saturación de colores, predominando el azul y el pan de oro para los fondos, y rosa, verde, azul, gris, rojo y blanco, entre muchos otros colores, para las figuras, el paisaje y la arquitectura. La creación de los cuarenta y seis folios de los que consta esta Biblia parece ser

<sup>229</sup> Daniel Weiss, "Portraying the Past, Illuminating the Present: The Art of the Morgan Library Picture Bible", en *The Book of Kings: Art, War and the Morgan's Library Medieval Picture Bible*, ed. William Noel and Daniel Weiss, 10-37 (Baltimore: Walters Art Museum, 2002), 18. La Biblia Morgan forma parte de una serie de obras que comparten un nuevo interés por la presentación de la historia sagrada a través de imágenes, ricas en detalles narrativos, con un énfasis global en la guerra santa y las responsabilidades de la realeza bíblica. Es por esta razón que originalmente la Biblia Morgan fue concebida sin ningún tipo de texto.

<sup>230</sup> Walther y Wolf, *Codices Ilustres*, 168-169. No se trata éste del único ejemplo de una Biblia ilustrada creada en la Edad Media, aunque en otros ejemplos las inscripciones parecen acompañar desde el principio las imágenes como es el caso del Génesis ilustrado de Egerton (Egerton Genesis Picture Book) de la British Library (Londres, BL, Ms. Egerton 1894) creada posteriormente en el siglo XIV en Inglaterra.

el resultado del esfuerzo común de distintos artistas (se han identificado al menos seis manos diferentes) trabajando en diversos talleres parisinos<sup>231</sup>. Con trescientas cuarenta y seis escenas, esta Biblia contiene uno de los ciclos pictóricos más extensos del Antiguo Testamento del siglo XIII. Sin embargo, no se puede decir que se trate de un ciclo completo y exhaustivo. Todo lo contrario, se trata de un ciclo excesivamente selecto en lo que se refiere a la elección de pasajes bíblicos susceptibles de ser representados<sup>232</sup>. A pesar de que aparecen imágenes de Génesis y Éxodo, la mayor parte de las escenas están dedicadas íntegramente a las vidas de los reyes Saúl y David tal y como aparecen en I y II Reyes, obviando otros libros como Levítico, Números y Deuteronomio. Incluso la narración visual de la historia de Saúl y David es muy limitada, y las escenas que se representan son aquellas que ponen de relieve el contraste entre el exceso de orgullo de Saúl y las virtudes de David que hicieron que al final el joven pastor elegido por Dios triunfara. Dentro del ciclo narrativo sobre Betsabé, las escenas que se representan entre los folios 41 verso y 42 recto son las siguientes: el baño de Betsabé, el adulterio de David y Betsabé, David enviando a Urías el Hitita a su muerte, la tristeza de Betsabé, la boda de David y Betsabé, el nacimiento del primer hijo de David y Betsabé, y los Reproches de Natán [Cat. 28-29]. Las siguientes escenas de la Biblia tienen que ver con la caída en desgracia de la Casa de David empezando por la muerte de su hijo, Absalón, y terminando con la rebelión de Seba. Para entender este ciclo y la función de la historia de Betsabé, es necesario comprender el contexto global de este manuscrito. Dentro de la cultura visual francesa del siglo XIII, no sólo en este manuscrito sino en otros ejemplos como en el Salterio de San Luis o las vidrieras de la Sainte-Chapelle, empieza a percibirse una tendencia a presentar la historia bíblica enfatizando la guerra santa y las

---

<sup>231</sup> Weiss, "Portraying the Past, Illuminating the Present", 16-17; Allison Stones, "Questions of style and provenance in the Morgan Bible", en *Between the Word and the Picture*, Princeton, ed. Colum Hourihane (Princeton: Index of Christian Art, 2005). Weiss sostiene que los artistas no eran parisinos, sino que provenían del norte de Francia pero que trabajaban en los talleres de París. Allison Stones, siguiendo los trabajos realizados por Weiss y otros investigadores, ha propuesto que la Biblia no se produjo en París, sino en los territorios del norte de Francia alrededor de 1250.

<sup>232</sup> Weiss, "Portraying the Past, Illuminating the Present", 27.

responsabilidades de la realeza<sup>233</sup>. En la Biblia Morgan todos los héroes bíblicos aparecen representados con atuendos contemporáneos o con ropajes de cruzados franceses de la época de Luis IX. Esto se debe a que los francos, bajo el liderazgo de Luis IX, estaban envueltos en una cruzada para recuperar Tierra Santa y se veían a sí mismos como los verdaderos descendientes de los héroes del Antiguo Testamento<sup>234</sup>. Es posible que sea por esta razón por la que la Biblia Morgan está repleta de pequeños detalles iconográficos, como la ropa, las armas y los emblemas del poder (la flor de lis, por ejemplo), que hacen referencia a la corte del rey Luis IX.

El lenguaje visual del que hace gala el manuscrito también pone en evidencia una posible lectura dentro del género literario de la *chanson de geste* o los romances épicos<sup>235</sup>. Las escenas de batallas que aparecen en I y II Reyes se han puesto en relación con las batallas que aparecen en el Cantar de Roldán y otros cantares de gesta del siglo XIII, debido a la gran similitud existente entre la descripción literal de las batallas en estos cantares y la descripción visual de muchas de las escenas de batalla en la Biblia Morgan<sup>236</sup>. Igualmente, las escenas de la corte (como los banquetes o las bodas) de este manuscrito también aparecen bajo el lenguaje cortesano de la Francia del siglo XIII. Por otro lado, los romances épicos que se crearon alrededor de la figura del Rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda en obras

---

<sup>233</sup> Ibid., 15. Ver también C. Griffith Mann, "Picturing the Bible in the Thirteenth Century", en *The Book of Kings: Art, War and the Morgan's Library Medieval Picture Bibl*, ed. William Noel and Daniel Weiss, 10-37 (Baltimore: Walters Art Museum, 2002), 39-41.

<sup>234</sup> Esta idea de que los francos estaban de alguna manera relacionados con los héroes del Antiguo Testamento se encuentra presente desde antes de la época de Carlomagno. El Antiguo Testamento contenía temas que eran políticamente apropiados para la realeza secular tales como la elección de los reyes, el mantenimiento de la autoridad a través de la guerra, la unción de los reyes por un representante del poder religioso para conferir legitimidad a su título, y la visión de una sociedad tribal invencible bajo la protección especial de Dios. Los reyes bíblicos eran modelos a seguir por todos los reyes cristianos. En Francia especialmente se tomó como *rex christianissimus* al rey David. Es bien sabido que Carlomagno se identificaba con este rey, entre otras razones porque sus compañeros le llamaban David en privado y en público, y ellos mismos adoptaban nombres de la Antigüedad Clásica. Para más información ver De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 44 y Weiss, "Portraying the Past, Illuminating the Present", 16-17.

<sup>235</sup> Mann, "Picturing the Bible in the Thirteenth Century", 55-57.

<sup>236</sup> Ibid., 55. Según Mann, no sólo la descripción de las batallas sino la inclusión de una inscripción nombrando las espadas en la Biblia Morgan son claros ejemplos de los paralelismos que existen entre la Biblia Morgan y los cantares de gesta del siglo XIII.

como las escritas por Chrétien de Troyes a finales del siglo XII, también mostraban paralelismos con la historia bíblica del Antiguo Testamento<sup>237</sup>. Entre los paralelismos más comunes se encuentra el del Rey Arturo y el rey David.<sup>238</sup> Si se tiene en cuenta la historia de ambos personajes, se puede observar que ambos tienen orígenes humildes pero el destino hace que se conviertan en grandes reyes. En su juventud tienen que demostrar su valía; uno venciendo al Goliat y el otro sacando la espada de la piedra. Ningún otro rey fue capaz de recuperar el Arca de la Alianza como hizo David, ni mantenerla segura una vez que estaba en su posesión. Asimismo, Arturo fue la única persona capaz de sacar la espada de la piedra, y fue el único rey que pudo empuñarla. De la misma manera que Merlín le contó a Arturo la verdad sobre su linaje y quién era su verdadero padre para luego vaticinar su destrucción y la de su reino tras el episodio de incesto del rey Arturo con su hermana Morgan le Fay, Natán reprochó al rey David su adulterio con Betsabé y le informó del castigo que Dios le había impuesto. Teniendo en cuenta estos elementos, los artistas de la Biblia Morgan fueron capaces de crear una narrativa pictórica que era completamente familiar para la audiencia del manuscrito<sup>239</sup>. Estos artistas presentaron la historia bíblica en un lenguaje visual contemporáneo para un mecenas que conocía perfectamente el Antiguo Testamento, las canciones de gesta y los romances épicos que proliferaban en las cortes francesas. Las historias del Antiguo Testamento que fueron elegidas para formar parte de la Biblia de los Cruzados fueron aquellas que permitían explotar su carácter épico de manera que se pudiera

---

<sup>237</sup> Norris J. Lacy, “Chrétien de Troyes”, en *The New Arthurian Encyclopedia*, ed. Lacy J. Norris (New York: Garland, 1996): 88–91.

<sup>238</sup> Para una descripción completa y detallada de la historia del rey Arturo ver Thomas Bulfinch, “King Arthur and His Knights”, en *Bulfinch’s Mythology* (Modern Library, 1998): 254–286. Ejemplos de estos paralelismos se pueden encontrar en las traducciones de las obras originales editadas por Nygel Bryant. Ver Nygel Bryant, *The High Book of the Grail: A translation of the thirteenth century romance of Perlesvaus* (Cambridge: D.S. Brewer, 1996) y Nygel Bryant, *Merlin and the Grail: Joseph of Arimathea, Merling, Perceval: The Trilogy of prose romances of Robert de Boron* (Cambridge: D.S. Brewer, 2005). Sobre la decoración pictórica de los romances artúricos ver De Hamel, *Medieval Illuminators*, 112–115.

<sup>239</sup> Mann, “Picturing the Bible in the Thirteenth Century”, 55.



transformar la historia sagrada en una historia de acciones heroicas y de amor cortés<sup>240</sup>. En este contexto Betsabé se tendría que entender como una figura trágica del amor cortés. Sin saberlo se convierte en el objeto de deseo del Rey David, quien a sabiendas de que era una mujer casada, la hizo suya, transgrediendo uno de los principales fundamentos de su propia religión.

Las acciones que realiza posteriormente David tras descubrir que Betsabé está embarazada no hacen sino incrementar su culpa. Una escena poco representada es la de Betsabé recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, que sirve para mostrar a una Betsabé desconsolada y dramatizar la muerte de Urías. A pesar de todo, se casa con el rey David y es coronada reina. Su boda está envuelta en el lenguaje del siglo XIII, ya que se lleva a cabo no como se haría en la época del Antiguo Testamento, sino a través del *dextrarum junctio*<sup>241</sup>. El nacimiento del primer hijo de David y Betsabé también se representa poco a pesar de ser una escena muy común en los ciclos del romance épico. La tragedia viene después de la mano de Natán, quien siguiendo las órdenes de Dios transmite el castigo de David: la muerte de su hijo y la caída en desgracia de su Casa. Para el destinatario de esta Biblia, la historia de David y Betsabé aparece entretejida en un tapiz donde los diferentes hilos de lo bíblico, lo marcial y lo romántico se unen en una síntesis narrativa excepcional.

Pocos ejemplos más de los reproches de Natán con Betsabé se encuentran en Occidente después del siglo XIII. Tan sólo un ejemplo, conocido a través de su descripción en el catálogo de la biblioteca en la que se encuentra, puede dar fe de la supervivencia de esta iconografía en Occidente: las Horas de Ango de Ruan (París, BNF, Nov. Adq. Lat. 392, fol. 85v) creadas en el siglo XVI<sup>242</sup>. A partir del siglo XIII la iconografía más común de los

---

<sup>240</sup> Ibid., 57. Ver también Harvey Stahl, *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, PE: The Pennsylvania State University Press, 2008), 187.

<sup>241</sup> Para una discusión más detallada sobre el origen de esta práctica cultural ver capítulo 7.

<sup>242</sup> “Ms. Nouvelle acquisition latine 392”, consultada el 16 de agosto de 2011, <http://mandragore.BNF.fr>.

reproches de Natán vuelve a un arquetipo del rey David sentado en su trono o de pie, siendo acusado por Natán.

## **Conclusiones**

Si se realiza un pequeño resumen comparativo entre los manuscritos que han llegado de Occidente y los que han llegado de Oriente se puede comprender de qué manera se creó, varió y expandió la iconografía de los Reproches de Natán.

A pesar de que los primeros ejemplos que tenemos tanto en Europa como en Bizancio incluyen la figura de Betsabé en la escena de los Reproches de Natán, no hay que descartar la coexistencia de la misma iconografía sin Betsabé, como por ejemplo, la que se encuentra en el *Sacra Parallela* y otros manuscritos posteriores. El origen de esta iconografía podría hallarse en el ámbito grecorromano donde se había representado en distintas ocasiones dos figuras que dialogaban, una de pie y otra sentada. No podemos decir cuándo fue introducida la figura de Betsabé dentro de los Reproches de Natán, pero podemos suponer que se la incluyó en una fecha temprana si tenemos en cuenta que el consenso académico apunta a que existía una fuente común tanto para los ejemplos de Oriente como para los de Occidente, y que las primeras miniaturas que poseemos ya incorporan esta figura. El origen de este arquetipo probablemente estuvieran en Roma durante la época paleocristiana y de ahí es posible que pasara a Europa y Bizancio, a través de peticiones para copiar manuscritos antiguos en los monasterios de ambas zonas geográficas, o a través de regalos y ofrendas en misiones diplomáticas, entre otras posibilidades. A partir de ese momento la iconografía de los Reproches de Natán se extenderá de dos formas distintas. En Europa nos encontramos con un salterio, el de Utrecht, que viaja desde el monasterio de Hautvillers en Reims hasta Metz y de ahí a Inglaterra. En cada parada, el manuscrito inspira la creación de otro con la iconografía de los reproches de Natán, extendiéndose en estos ejemplos desde el siglo IX

hasta el siglo XIII. Después del siglo XIII es muy difícil encontrar esta iconografía, que parece haber sido reemplazada por la tipología más simple de las dos figuras, David sentado en su trono y Natán de pie. Por otro lado, más que en expansión, en Bizancio habría que pensar en la supervivencia de una tipología dentro de los escritorios de Constantinopla, aunque también aquí parece que esta iconografía desaparece después del siglo XIII, probablemente como consecuencia del saqueo de la ciudad en 1204 por los caballeros de la Cuarta Cruzada.

Si tenemos en cuenta las variaciones iconográficas de los ejemplos europeos y bizantinos, se puede observar que hay variaciones arquitectónicas y estilísticas, pero sobre todo hay una variación muy marcada en la posición de Betsabé. En los ejemplos bizantinos, Betsabé aparece sentada debajo de una estructura arquitectónica separada de la escena de los reproches. En este contexto ella no es sólo una espectadora más, sino la personificación misma del pecado cometido por David. Betsabé aparece como la fuente y el origen del mal que acaeció sobre la Casa de David. En cambio, en los ejemplos europeos, Betsabé se encuentra de pie, o sentada sosteniendo a su hijo, enfrente de una estructura arquitectónica, pero situada detrás de David. El hecho de que Natán apunte hacia la representación de la parábola del hombre rico y el hombre pobre exonera de alguna manera a Betsabé, quien es considerada una víctima más de las perfidias del rey David. Esto no significa necesariamente que la iconografía de los reproches de Natán con Betsabé tuviera dos evoluciones distintas, una en Oriente y otra en Occidente. Siempre hay que tener en cuenta la permeabilidad que existía entre estas dos zonas que mantuvieron contactos diplomáticos y artísticos hasta la caída de Constantinopla en 1453. Ya se ha mencionado la posibilidad de que el salterio de Utrecht tuviera, aparte de un manuscrito paleocristiano, algún manuscrito bizantino como fuente iconográfica. De cualquier manera, resulta llamativo lo estables que son estas variaciones iconográficas, con una Betsabé separada de la escena principal en los ejemplos

bizantinos frente a una Betsabé que es partícipe de la escena principal en los ejemplos europeos.

La introducción de la escena de los Reproches de Natán en los diversos manuscritos que se han analizado pone de relieve la importancia de este tema y sus posibles funciones. Por un lado se puede observar una misma función subyacente tanto para el Salterio de Utrech como para las Homilías de Gregorio Nacianceno: ambos fueron creados como un *speculum principis* en el que las escenas elegidas mostraban el comportamiento ideal de un soberano y la importancia que tenía que siguiera las recomendaciones de sus consejeros religiosos. La inclusión de los Reproches de Natán en estos dos manuscritos fue muy meditada, especialmente la incorporación de la figura de Betsabé. En el Salterio de Utrecht esta escena de robo y asesinato tiene que ver con un mensaje muy directo del clero para convencer a la realeza y a la nobleza carolingia del cese de la violencia y los robos de las propiedades de la Iglesia, siendo Betsabé la personificación de esas propiedades. Por otro lado, en las Homilías de Gregorio Nacianceno, la escena de los Reproches de Natán parece una metáfora de la situación del emperador Basilio I quien, al igual que David, asesinó a su predecesor Miguel III y se casó con la amante de éste—personificada en Betsabé—actos que tan sólo el Patriarca Focio, como Natán, podía perdonar. Por otro lado, el estilo mismo de las miniaturas va a determinar la función de éstas en el Salterio de Eadwine y en la Biblia Morgan. A pesar de que la introducción de los Reproches de Natán en el Salterio de Eadwine ha sido el resultado de copiar el Salterio de Utrecht, el uso de un estilo clásico (por lo menos en su concepción) reafirma y refuerza la primacía política de Canterbury como el primer bastión del cristianismo romano en Inglaterra. Sin embargo, la Biblia Morgan muestra una historia épica preocupada fundamentalmente por la experiencia humana del amor y los celos, el valor y la cobardía, la lealtad y la traición, la ternura y la violencia. Las historias que se representaron fueron especialmente elegidas por su carácter épico y sus posibles paralelismos

visuales o narrativos con los cantares de gesta. Betsabé en este contexto tendría que entenderse como una figura trágica del amor cortés. Esta misma imagen en los otros Salterios y Biblias tiene una función mucho más directa, como por ejemplo la didáctica en algunos casos y/o la propagandística en otros. Ésta última se tiene que entender dentro de contexto del primer periodo iconoclasta del Imperio Bizantino.

No se ha podido identificar ninguna figura del sistema tipológico cristiano que haya sido relacionada con la escena de los Reproches de Natán en los que aparece Betsabé. Esta escena estaría enmarcada dentro de lo que se ha denominado narración histórica.

Resulta imprescindible mencionar brevemente alguna de las razones por las que pudo desaparecer la figura de Betsabé de los Reproches de Natán después del siglo XIII. Es importante resaltar que los reproches de Natán se encuentran entre los dos episodios clave de la narración: el pecado y el arrepentimiento o, por decirlo de otra manera, enlaza el pecado con la penitencia. A partir del siglo XIII, el énfasis religioso se centra en el arrepentimiento, de manera que los reproches de Natán son reemplazados por la penitencia de David y, siguiéndole muy de cerca, por la iconografía del pecado. Éste último aparece, o bien a través del baño de Betsabé, o bien a través de otras escenas iconográficas más explícitas del adulterio, donde Betsabé es vista como auténtica fuente y origen del mal.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Walker Vadillo, “Los Reproches de Natán”, 356.



## ***Capítulo 5: La intercesión de Betsabé ante David***

### **Fuentes textuales**

Existen dos momentos distintos en la narración de la historia de Betsabé en los que ésta aparece como intercesora: una ante David y la otra ante su hijo Salomón. Ambas escenas serán representadas con asiduidad en la miniatura medieval.

La primera intercesión tiene lugar cuando Betsabé media ante David para que su hijo Salomón sea su sucesor. La referencia bíblica de esta escena se encuentra en I Reyes 1:11-27. La historia comienza con el hijo de David, Adonías, el cual se había proclamado rey a espaldas de su padre. Natán, al enterarse, alertó a Betsabé y le aconsejó que para salvar su vida y la de su hijo le recordase a David la promesa de que Salomón reinaría después de él. Así Betsabé entró en la cámara del anciano rey David a quien servía una joven sunamita llamada Abisag. Betsabé se prosternó ante él y le recordó la promesa que le había hecho de que Salomón se sentaría en su trono después de él. También le informó de las acciones de Adonías. Justo cuando Betsabé estaba intercediendo a favor de su hijo Salomón para que éste se sentara en el trono de Judea, entró Natán y recalcó sus palabras repitiendo que Adonías se había convertido en rey sin su consentimiento. En ese momento David tomó la decisión de convertir a Salomón en su sucesor y en el legítimo rey.

El segundo momento en el que Betsabé aparece como intercesora en el texto es cuando Adonías le pide que interceda a su favor ante Salomón. La referencia bíblica se encuentra en I Reyes 2:19-25. Adonías acudió a Betsabé para que intercediera por él ante Salomón y le concediera la mano de la sunamita Abisag, última concubina del rey David. Después de aceptar, Betsabé fue en busca de su hijo Salomón. Cuando el monarca la vio entrar, se levantó y fue a su encuentro, se inclinó ante ella y después de sentarse en su trono, mandó colocar otro a su derecha para que su madre se sentara junto a él. Después, Betsabé le

pidió a Salomón que entregara a Abisag a su hermano. Sin embargo, Salomón, sabiendo cuáles eran las verdaderas intenciones de Adonías, llamó a Beneas para que lo ejecutara por traidor ya que aquel que poseyera las mujeres del rey también poseería el título. De este párrafo saldrán dos fórmulas iconográficas distintas de Betsabé Reina ya que se contemplan dos momentos distintos: la intercesión y Betsabé sentada a la derecha de Salomón<sup>244</sup>. Esta iconografía se verá más detalladamente en el capítulo 6.

### **Modelos iconográficos**

Las escenas de intercesión suelen representar la intervención de una persona a favor de otra<sup>245</sup>. Un acto de intercesión implica por un lado la presencia de por lo menos dos o tres personas (una de la que se intercede, otra la que hace la intercesión y la persona por la cual se intercede); por otro lado implica una relación de mediación establecida por el intercesor con sus referentes y, finalmente, una solicitud o demanda de algo que no es para el intercesor sino para otra persona. Por encima de todo, la intercesión es una práctica más que una institución, y por lo tanto obedece a unos principios, unos rituales y unas reglas no escritas. Existen dos tipos de intercesión, la religiosa<sup>246</sup> y la sociopolítica. Ésta última será el tipo de intercesión que realizará Betsabé y como tal es posible que su representación refleje prácticas sociales plenamente aceptadas.

Teniendo en cuenta estos aspectos sobre la práctica de intercesión, ésta se representará de diversas formas en relación con Betsabé<sup>247</sup>. Por un lado, Betsabé aparece

---

<sup>244</sup> En su estudio de la iconografía cristiana, Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*, tr. José María Sousa Jiménez. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), Réau no menciona ninguna de estas escenas.

<sup>245</sup> Jean-Marie Moeglin, "L'Intercession du Moyen Âge à l'époque modern. Autour d'une pratique sociale", *École pratique des Hautes Études, Sciences Historiques et philologiques V. Hautes études médiévales et modernes* (Géneve: Droz, 2004), 113-202.

<sup>246</sup> Ibid., 114. La intercesión en la práctica religiosa cristiana está vinculada a la veneración de los santos (práctica que se instauró de forma oficial a partir del siglo IV), y especialmente la veneración de la Virgen María.

<sup>247</sup> Los manuscritos donde aparece la iconografía de la Intercesión de Betsabé: El Sacra Parallela (París, BNF, Codice Parisinus Graecus 923, fol. 323r), un libro de horas alemán (Nueva York, PML. Ms. M.739, fol. 18r), el



ante David de pie o arrodillada. David, por su parte, aparece o bien sobre un trono, o convaleciente en una cama. Algunos ejemplos muestran a Betsabé de pie ante la cama del rey David. En varios casos Betsabé aparece acompañada por el profeta Natán tal y como se indica en I Reyes 1: 24-27. Estas dos figuras se suelen representar de pie frente al trono de David o situados al lado de la cama del rey convaleciente. En otros casos se incluye la figura de Abisag, la sunamita, siguiendo el texto en I Reyes 1:15, aunque ella sólo aparece en las escenas donde un anciano rey David se encuentra en la cama. En algunos ejemplos se incluyen los cortesanos rodeando o bien el trono o bien la cama del rey David. Por último, también se incluye a Salomón, quien aparece junto a Betsabé siendo coronado y/o ungido. Es decir, se incluye en la escena el resultado de la petición de Betsabé.

Por el contrario, en los pocos ejemplos que se han conservado de la intercesión de Betsabé ante Salomón, la iconografía más común es la de Betsabé arrodillada o de pie ante Salomón quien aparece o bien de pie invitando a su madre a sentarse o bien ya sentado en el trono<sup>248</sup>. En el próximo capítulo se tratará esta iconografía con más detalle.

Se trata esta de una iconografía muy variable que no tiene un modelo establecido ni una evolución lineal de una iconografía simple a una más compleja. Todos estos elementos se pueden encontrar en cualquier momento. Al igual que los Reproches de Natán, la imagen de

---

Salterio de Isabel de Francia (Cambridge, FM, Ms. 300, fols. IIIv-IV), el Salterio de la reina María Tudor (Londres, BL, Ms. Royal 2 B. VII, fol. 63v), un *concordantiae caritatis* austriaco (Austria, Niederösterreich, Stiftsbibliothek, Cod. 151, fol. 113v), una Biblia historiada alemana (La Haya, RMW, Ms. 78 D 38 I, fol. 192v), dos Biblias historiadas francesas (La Haya, RMW, Ms. 10 B 23, fol. 153r y Londres, BL, Ms. Royal 19.D.II, fol. 155r), dos libros de horas franceses (Madrid, BNE, Ms. Vit. 24-3, fol. 192 y Besançon, BM, Ms. 148, fol. 162v) y el diurnal de René II de Lorraine (París, BNF, Ms. Lat. 10491, fol. 188v). Los siguientes son los manuscritos donde se encuentra la iconografía de la intercesión de Betsabé con Natán: Biblia de Champán (París, BNF, Ms. Lat. 16745, fol. 48v), la Biblia de Lothian (Nueva York, PML, MS. M. 791, fol. 93r), las tres Biblias Moralizadas de Viena, Toledo y OPL (Viena, ÖNB, Códice Vindobonensis 2554, fol. 49r; Toledo I, Tesoro de la Catedral; PML, Ms. M. 240, fol. 129; Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 161v), una biblia creada en Oxford en 1260 (Leeds, Universidad de Leeds, Ripon Cathedral Ms. 1, fol. 122v.), la Biblia historiada de Guyart des Moulins (París, BNF, Ms. Français 8, fol. 147r), una Biblia historiada francesa (La Haya, RMW, Ms. 10 A 19, fol. 33r) y un *Speculum Historiale* parisino (París, BNF, Ms. Français 50, fol. 76r).

<sup>248</sup> Los manuscritos en los que aparece esta iconografía son la Biblia del Rin (La Haya, RMW, Ms. 10 B 21), un *Speculum Humanae Salvationis* (Lyon, BM, Ms. 1043, fol. 471r), un grabado en una Biblia alemana (Berlín, Biblioteca nacional de Berlín, 2 Inc.c.a. 2386 a (2 Bde.).

David sentado en su trono escuchando la petición de Betsabé de pie o arrodillada se puede relacionar con imágenes grecorromanas de diálogo<sup>249</sup>, especialmente en relación con el ejemplo más antiguo que se ha conservado en el *Sacra Parallela*.

### Contextualización e interpretación

A diferencia de la iconografía de los Reproches de Natán, la intercesión de Betsabé ante David no tiene una tradición Oriental y otra Occidental, pues salvando el caso del *Sacra Parallela* producido en el Imperio Bizantino en el siglo IX, el resto de los manuscritos donde se encuentra esta iconografía aparecen a partir del siglo XIII en la Europa Occidental.

El primer ejemplo que ha llegado hasta nuestros días de la iconografía de la intercesión de Betsabé ante David es el que se encuentra en el *Sacra Parallela*, fol. 323r, una colección de textos bíblicos y patristicos creada en Palestina en la primera mitad del siglo IX a partir de un original que podía haber sido producido en el monasterio de San Sabas, cerca de Jerusalén [Cat. 1-4]. De entre todas las copias que se han producido y que han sobrevivido, ésta es la única



Cat. 3. La intercesión de Betsabé, *Sacra Parallela*, Palestina, segunda mitad del siglo IX.

que está profusamente ilustrada. Este manuscrito contiene un total de mil seiscientas cincuenta y ocho imágenes, de las que cuatrocientas dos son escenas narrativas entre las que

<sup>249</sup> Hugo Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting* (Londres: The Warburg Institute, 1938), 27.

se encuentra el ciclo iconográfico de Betsabé, siendo los restantes retratos<sup>250</sup>. Todo el arte figurativo que contiene este *Florilegium* se encuentra en los márgenes del pergamino y, debido a las estrechas dimensiones de estos márgenes, las escenas narrativas han tenido que ser condensadas a un mínimo de elementos iconográficos que permitieran identificar la escena en cuestión<sup>251</sup>. Estas escenas narrativas parecen haber sido una derivación de los ciclos iconográficos que tenían los manuscritos de los que se copiaban las citas o pasajes, de manera que es muy posible que existiera un precedente iconográfico de Betsabé en algún otro manuscrito bizantino. El estilo de las miniaturas coincide con las formas usadas en la zona de Palestina en el siglo IX, y se caracteriza por el uso del dorado para pintar la figura completa, creando una sensación bidimensional que se acentúa con el carácter lineal de la caída de las telas. Esta caída se plasma en una doble línea donde los pliegues se unen y, aunque esta característica puede dar la impresión de modelado, al final acaba siendo un patrón puramente decorativo. Todos estos elementos estilísticos son evidentes en las escenas donde aparece Betsabé: el Baño, Betsabé y Natán, Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor y Betsabé sentada a la derecha de Salomón [Cat. 4]. En términos de la composición, estas escenas no se pueden entender aisladas ya que forman parte del ciclo narrativo de la vida del rey David y de Salomón. En este contexto, el ciclo empieza con la escena del baño y sus consecuencias, para luego pasar al momento en el que Natán y Betsabé conspiran para hacer de Salomón el sucesor de David. Finalmente Betsabé aparece sentada a la derecha de Salomón, escena que no aparece sola en su margen correspondiente, sino que viene acompañada por las consecuencias que dicha intervención causó, es decir, la muerte de Adonías.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Kurt Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 11-20. Weitzmann es el autor que mejor ha planteado el estudio iconográfico del *Sacra Parallela* y es al que se remitirá en las próximas páginas.

<sup>251</sup> Ibid., 12-13. En algunas ocasiones se ha llegado a la superposición de escenas y figuras en una especie de narración continua.

<sup>252</sup> Estas escenas se desarrollarán con más detenimiento en su sección correspondiente.

La composición de las escenas es vertical y continua. La escena de la Intercesión se encuentra en el margen derecho inferior del folio 323r, bajo la escena de Natán hablando con Betsabé. David se encuentra a la derecha de la composición y Betsabé a la izquierda. El rey David aparece como un hombre anciano con barba y pelo largo, tumbado sobre una cama de respaldo alto—un respaldo que está formado por columnas con fuste acanalado y pedimento. David lleva una túnica y parece que un manto lo envuelve, haciendo referencia probablemente al hecho de que David no podía entrar en calor (I Reyes 1: 1). David mira a Betsabé y hace un gesto de alocución. Betsabé, vestida con túnica, manto y con la cabeza cubierta por un velo, se inclina hacia David con la mano derecha levantada en actitud de intercesión. Debido a la perspectiva, no está claro si Betsabé está de pie o arrodillada ante David.

Un elemento a tener en cuenta en estas miniaturas es su función. Weitzmann afirmó que quienquiera que estuviera detrás de la producción de este manuscrito estaba muy preocupado por la propagación de imágenes como método de aprendizaje<sup>253</sup>. Esto y la aparición de un número determinado de retratos de Juan Damasceno, hizo pensar a Weitzmann que el manuscrito estaba relacionado con este teólogo bizantino. Juan Damasceno (675-749) fue uno de los defensores más acérrimos de la veneración de las imágenes durante el primer periodo iconoclasta, el del 726 al 787. En su tratado sobre las imágenes, Juan Damasceno puso mucho énfasis en el valor didáctico de las imágenes. Una de sus citas más famosas es:

Lo que es un libro para los que saben leer, es una  
imagen para los que no leen. Lo que se enseña con palabras al

---

<sup>253</sup> Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela*, 25-26.

oído, lo enseña una imagen a los ojos. Las imágenes son el catecismo de los que no leen<sup>254</sup>.

Estas palabras de Juan Damasceno se tienen que entender como un desafío a la autoridad del emperador bizantino lanzadas desde la seguridad de su monasterio de San Sabas, que en aquel momento se encontraba bajo el dominio musulmán y por lo tanto fuera del alcance imperial<sup>255</sup>. El hecho de que Palestina tuviera una tradición pictórica durante la época de la iconoclasia se puede corroborar después de analizar estilísticamente los iconos que aparecieron en 1956 en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. Por lo tanto es muy posible que la primera copia del *Sacra Parallela* se creara en Palestina bajo la dirección de Juan Damasceno en el monasterio de San Sabas y que posteriormente se copiara en el mismo lugar durante el segundo periodo iconoclasta (815-843), fecha a la que pertenece el ejemplar de la Biblothèque nationale de France. Por lo tanto la creación de este manuscrito se tiene que ver como un desafío pictórico a la autoridad imperial durante un periodo de iconoclasia y al mismo tiempo como un ejemplo de la importancia de las imágenes como vehículo de aprendizaje.

Desde este ejemplo creado en el Imperio Bizantino en el siglo IX hasta el siglo XIII, no se ha podido encontrar ningún otro manuscrito que contenga la iconografía de la intercesión de Betsabé. Si esta falta se debe a la pérdida de los manuscritos en sí o a que no interesaba reproducir esta iconografía, es una cuestión que queda por determinar. Sin embargo, a partir del siglo XIII esta iconografía reaparece y cobra fuerza en una gran cantidad de manuscritos de muy diversa naturaleza tales como Salterios, Libros de Horas, Biblias Moralizadas y hasta en un ejemplar del *Concordantiae Caritatis*.

---

<sup>254</sup> John Damascene, *On Holy Images* (c. 730), trad. Mary H. Allies (Londres: Thomas Baker, 1898), 19.

<sup>255</sup> Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela*, 25.

Uno de los primeros manuscritos del siglo XIII en el que está representada la intercesión de Betsabé es el Libro de Horas de Inés de Bohemia<sup>256</sup>, actualmente depositado en Nueva York en la Pierpont Morgan Library con signatura Ms. 739 [Cat. 110, 110A]. Originalmente comisionado por Cunegunda de Suabia en el primer cuarto del siglo XIII, acabó siendo un regalo para su sobrina, Inés de Bohemia, hija del rey Ottokar I de Bohemia<sup>257</sup>. Para Inés, formada en conventos cistercienses y premonstratenses, este Libro de Horas debió de tener un papel muy importante en su educación espiritual<sup>258</sup>. El manuscrito contiene un calendario, las Horas de la Virgen mezcladas con las Horas de la Trinidad, del Espíritu Santo, de la Cruz y de Todos los Santos. También se incluye el Oficio de los Muertos (que sigue el ritual premonstratense), la Letanía, los Sufragios y un Salterio abreviado para terminar con algunas oraciones misceláneas. A pesar de que los Sufragios contienen letras capitulares historiadas, es el prefacio el que lleva toda la carga decorativa. Con un total de treinta y dos miniaturas que representan historias del Antiguo y del Nuevo

---

<sup>256</sup> Meta Harrsen, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library* (New York: The Pierpont Morgan Library, 1958), 34. El título oficial de este manuscrito es el de *Cursus Sanctae Mariae*. Estaba precedido por un calendario para el uso de una monja en un convento de Bohemia. Después le seguía una oración, el *tituli* y las rúbricas en alto alemán medio. Se cree que se creó en el monasterio de Luka, cerca de Znaim.

<sup>257</sup> Harrsen, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, 34-35; Wieck, *Painted Prayers*, n. 11 y n. 85; VV.AA. "Descriptions of Medieval and Renaissance Manuscripts. MS. 739", *Corsair: The Online Research Resource of the Pierpont Morgan Library*, <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0739.htm> (consultado el 20 de marzo, 2011).

<sup>258</sup> Wieck, *Painted Prayers*, 21. Ver también Harrsen, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, 34-35. Harrsen nos indica de forma más específica las razones por las cuales se ha atribuido este manuscrito a la familia real de Bohemia. Según Harrsen el calendario es de particular importancia debido a las noticias necrológicas que contiene sobre la realeza y santos de Bohemia, las monjas en el convento de San Jorge en Praga y los obispos de Praga; los duques y monjas de Silesia en el monasterio cisterciense de Trebnitz en Breslau, y los nobles y dignatarios en Znaim. La forma femenina se utiliza en todo el texto, junto con las esquelas de la familia real de Bohemia y el retrato de Santa Cunegunda y su esposo, el emperador Enrique, apuntan a que la primera propietaria fue Cunegunda, la entonces marquesa de Moravia, que junto con su marido, fueron los benefactores del monasterio premonstratense de Louka. Atendiendo a las pruebas internas, también es posible rastrear la transferencia del manuscrito de Cunegunda a un monasterio franciscano que también estaba relacionado con Santa Eduvigis de Silesia. Así lo recibió Inés (1208-1282), hija de Ottakar I, rey de Bohemia, quien era la sobrina de la Cunegunda, y fue desposada con Boleslao de Silesia, hijo de Santa Eduvigis. A la muerte de su prometido en 1213 Inés, que estaba siendo educada en el convento cisterciense de Trebnitz bajo la supervisión de Santa Eduvigis, fue trasladada al monasterio premonstratense de Doxan para completar su formación. Es de suponer que el manuscrito *Cursus* se lo dio en este momento su tío Enrique Ladislao, Margrave de Moravia o por su consorte, Cunegunda. Inés más tarde fundó un convento de mujeres de la orden franciscana en Praga, donde fue admitida como una monja en 1235.

Testamento, el prefacio sigue la tradición de ciclos semejantes en los Salterios<sup>259</sup> y se coloca al principio del manuscrito, detrás del calendario y de algunas oraciones. Se ha podido identificar la mano de tres artistas distintos en la decoración de este manuscrito quienes parecen seguir, aunque muy superficialmente, el estilo de las escuelas de miniaturistas de Ratisbona, Bamberg y Salzburgo<sup>260</sup>. Los folios, hechos en papel de vitela amarillento, estaban divididos en dos, tres y hasta cuatro bandas horizontales. Sobre esta división del espacio se dibujan con tintas sepia y roja las figuras. Los fondos recurren a dos colores para dividir la imagen (verde-rojo, amarilla-rojo y azul-verde). Las imágenes van acompañadas por inscripciones en alemán medio alto describiendo las acciones que tiene lugar.

La historia de Betsabé aparece en los folios 17v y 18r. El texto sobre Betsabé que se encuentra en el folio 17v dice *Diz ist urias wib bersabe di der gewan d' kunig dauid. Den kunig salomonen. Hie chumet d' pph'a zu dauid unde bereffet in durch urias. Hie zerslan un im sin wib nam. Do ro vez in sere unde sreiof miserere mei deus*<sup>261</sup>. Y el texto alrededor del folio 18r dice: *Bersabee suehet des chuniges dauidis genade da salomon ir sun kuning we'de*<sup>262</sup>. La representación visual de Betsabé comienza en la segunda banda horizontal del folio 17v con David viendo a Betsabé bañándose, junto a la escena de Betsabé yaciendo con el rey David. En la siguiente banda horizontal se encuentran los reproches de Natán y David componiendo el “Miserere mei, Deus”.

---

<sup>259</sup> Wieck, *Painted Prayers*, 21.

<sup>260</sup> VV.AA”.Descriptions of Medieval and Renaissance Manuscripts. MS. 739”, *Corsair: The Online Research Resource of the Pierpont Morgan Library*, <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0739.htm> (consultado el 20 de marzo de 2011), 8.

<sup>261</sup> La traducción más cercana sería “Este es Urías, el esposo de Betsabé y general del rey David. Después el rey Salomón. Después David envía a Urías a una muerte antes de tiempo. Debido al pecado que David había cometido escribió el Miserere Mei a Dios”.

<sup>262</sup> La traducción más cercana sería “Betsabé se convirtió en la reina de David y la madre del rey Salomón”.



En la primera banda horizontal del folio 18r, aparece Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor, acompañada por la unción y coronación de su hijo Salomón. Esta última escena se encuentra en la franja superior izquierda del folio. David se encuentra a la derecha de la composición y Betsabé a la izquierda. David, entronizado, mira a Betsabé. A diferencia del ejemplo anterior, el rey es representado más joven, con barba y pelo corto, vistiendo un traje compuesto por una túnica ceñida a la cintura y con algún tipo de bordado en el cuello. Sobre los hombros lleva una capa y sostiene los símbolos de la realeza: la corona y el cetro. Con la mano derecha levantada hace gesto de alocución. Betsabé está arrodillada ante él. Lleva una túnica ceñida a la cintura y un manto sobre los hombros. El pelo lo lleva recogido y sobre la cabeza lleva una diadema. Con sus manos hace un gesto de súplica. De la mano derecha sale una filacteria donde se completa la inscripción que describe la escena y que empieza en el margen izquierdo superior. Tanto las imágenes como los textos que las acompañan parecen tener un valor didáctico diseñado para ofrecer a la joven princesa los hechos más importantes de la Biblia en un formato visual fácil de entender y de recordar<sup>263</sup>. Los dos momentos elegidos de la historia de Betsabé dejan claro la posición de esta figura dentro de la narrativa histórica. Por un lado, Betsabé es la fuente de la caída en



Cat. 110. Ciclo de Salomón, *Libro de Horas de Inés de Bohemia*, Bamberg, Alemania, ca. 1204-1219.

corona y el cetro. Con la mano derecha levantada hace gesto de alocución. Betsabé está arrodillada ante él. Lleva una túnica ceñida a la cintura y un manto sobre los hombros. El pelo lo lleva recogido y sobre la cabeza lleva una diadema. Con sus manos hace un gesto de súplica. De la mano derecha sale una filacteria donde se completa la inscripción que describe la escena y que empieza en el margen izquierdo superior. Tanto las imágenes como los textos que las acompañan parecen tener un valor didáctico diseñado para ofrecer a la joven princesa los hechos más importantes de la Biblia en un formato visual fácil de entender y de recordar<sup>263</sup>. Los dos momentos elegidos de la historia de Betsabé dejan claro la posición de esta figura dentro de la narrativa histórica. Por un lado, Betsabé es la fuente de la caída en

<sup>263</sup> Wieck, *Painted Prayers*, 21.



desgracia del rey David, quien pecó por adúltero y por ser el instrumento de la muerte de Urías el Hitita. Sin embargo, la inclusión de la composición del “*Miserere mei*”, después del gran pecado, redime en cierta manera a Betsabé, ya que fue por ella por la que se creó no sólo el salmo 51, sino todo el Salterio<sup>264</sup>, probablemente uno de los libros de la Biblia más importantes durante toda la Edad Media. Después, Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor muestra la faceta más importante de Betsabé reina, ya que es a través de su influencia por la que uno de los grandes reyes del Antiguo Testamento no sólo consigue reinar, sino que se convertirá en uno de los ancestros de Cristo<sup>265</sup>.

El Salterio de la Reina María, más conocido como el Queen Mary Psalter, fue creado entre 1310 y 1320 en Inglaterra, y entregado a la Reina María Tudor en 1553, de ahí su nombre<sup>266</sup>. La obra se conserva en la British Library con signatura Ms. Royal 2 B. VII [Cat.



**Cat. 18.** La intercesión de Betsabé, *Salterio de la reina María Tudor o Isabel de Francia*, Westminster o Londres, Inglaterra, ca. 1310-1320.

16-18]. Su importancia se debe al estilo delicado y cortesano de sus ilustraciones, que influyeron en numerosos manuscritos ingleses del siglo XIV. Igual que otros salterios de su época, contiene los ciento cincuenta salmos precedidos por un calendario y seguidos por los cánticos (incluyendo el credo

<sup>264</sup> Claire L. Costley, “David, Bathsheba and the Penitential Psalms”, *Renaissance Quarterly* 57, n. 5 (2004): 1235-1277.

<sup>265</sup> Mateo 1:6-7.

<sup>266</sup> Ann Rudloff Stanton, “The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience”, *Transactions of the American Philosophical Society* 91, n. 6 (2001), 12.

atanasiano) y por una letanía de los Santos en latín<sup>267</sup>. La decoración de este manuscrito se puede dividir en tres partes: por un lado, la primera parte la forma un libro pictórico de doscientas veintitres escenas con descripciones en lengua vernácula anglo-normanda del Antiguo Testamento, que va desde la Caída de los Ángeles y la Creación hasta la muerte del rey Salomón; después le sigue una serie de tablas genealógicas y un calendario; por último, van las imágenes que acompañan a los ciento cincuenta salmos. Estas últimas aparecen en tres sitios distintos: por un lado, al inicio de cada división del salterio aparece una miniatura a folio completo con los eventos del Nuevo Testamento, que van desde la Anunciación hasta el Juicio Final; después el *incipit* de cada sección del salterio va acompañado por una inicial historiada con un ciclo de la vida del rey David; finalmente, a lo largo de todos los salmos hay un gran número de ilustraciones marginales que abarcan desde un bestiario hasta la vida de los santos. Hay un total de ochocientas imágenes repartidas por todo el manuscrito, muchas de ellas ejecutadas a pluma y pintadas con colores verdes, grises y rojos muy agitados.

La mayor parte de los temas que decoran este manuscrito resaltan las acciones que deben llevar a cabo los gobernantes, la importancia de la familia y el papel crucial de las mujeres<sup>268</sup>. Entre estas mujeres se encuentra Betsabé, cuya historia se incluye en el ciclo del Antiguo Testamento. Su historia comienza con David viendo a Betsabé a través de una ventana, aunque en este caso Betsabé ni está desnuda ni se está bañando [Cat. 16]. La siguiente escena en la que aparece es en la del adulterio propiamente dicho [Cat. 17]. En este caso David y Betsabé están juntos en una cama cubiertos por una sábana, pero es Betsabé en

---

<sup>267</sup> George Warner, *Queen Mary's Psalter: Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century Reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum* (Londres: The British Museum, 1912), 3-4. Ni el análisis textual ni el estilístico ha permitido a los investigadores identificar el lugar preciso donde se produjo el manuscrito, aunque se ha podido reducir a Londres o Westminster.

<sup>268</sup> Ann Rudloff Stanton, "From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter", en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, editado por Jane H. M. Taylor and Lesley Smith (Londres: The British Library and University of Toronto Press, 1995), 172-173.

lugar de David quien aparece como la figura activa en el adulterio ya que es ella quien lo abraza. Aquí empieza el principio del fin para David, cuya familia pagará las consecuencias de su adulterio<sup>269</sup>. Finalmente, Betsabé se redime como reina y madre cuando intercede a favor de su hijo Salomón [Cat. 18].

Betsabé no es más que una entre muchas otras madres que aparecen representadas en el Salterio de María Tudor<sup>270</sup>. Igual que ellas, las acciones de Betsabé determinan la vida de su hijo y a través de este redime sus propios pecados, pues le asegura el trono a pesar de que no le correspondía reinar. El énfasis en las figuras maternas del relato bíblico indica que probablemente esta obra fuera creada para una mujer de la corte inglesa. El gran coste de los materiales, la cantidad de imágenes y la presencia de un maestro excepcional refuerzan esta hipótesis. Stanton propone como posible destinataria a Isabel de Francia, reina consorte de Eduardo II de Inglaterra<sup>271</sup>. Isabel de Francia era hija del rey Felipe IV de Francia y Juana I de Navarra y en 1308, con doce años, fue enviada a Inglaterra para desposarse con Eduardo II de Inglaterra<sup>272</sup>. Isabel de Francia era conocida en toda Europa por su belleza, sus habilidades diplomáticas y su inteligencia. Como reina de Inglaterra, negoció con los barones ingleses, así como con los escoceses y los franceses en nombre de su marido, visto por los historiadores como alguien incompetente. En ningún momento descuidó su papel maternal ya que engendró cuatro hijos a pesar de las inclinaciones homosexuales de su marido. Su primer hijo, el futuro Eduardo III, nació en 1312. Posteriormente, Isabel adoptaría medidas drásticas en contra de su marido para salvaguardar los intereses de su hijo, siguiendo lo que habían hecho otras madres del Antiguo Testamento. En 1327, ella y su amante Roger Mortimer

---

<sup>269</sup> La siguiente escena es la de la violación de su hija Tamar por su hijo Amnon y la descripción en anglo-normando explica que esta violación es consecuencia del adulterio de David y Betsabé. Para más información ver Stanton, "From Eve to Bathsheba and Beyond", 179.

<sup>270</sup> Otras figuras femeninas importantes que aparecen del Antiguo Testamento son Eva, Sara, Hagar, Raquel, Hanna, Dalila, etc., y del Nuevo Testamento aparece la Virgen María junto a las madres de los santos.

<sup>271</sup> Ibid., 172-189. Ver también Stanton, "The Queen Mary Psalter", 231-243.

<sup>272</sup> Ver Alison Weir, *Queen Isabella: She-Wolf of France, Queen of England* (London: Pimlico Books, 2006), para una visión histórica sobre Isabel de Francia.

invadieron Inglaterra con un ejército mercenario y depusieron a Eduardo II en nombre de su hijo. Isabel reinó como regente junto a su amante durante tres años. Posteriormente Eduardo III se haría con el poder y condenaría a la horca a Roger Mortimer. Sin embargo, su madre no sufrió ningún castigo y se le permitió vivir cómodamente en el castillo de Rising en Norfolk. Si el Salterio de María Tudor fue el primer manuscrito con el que aprendieron a leer los hijos de Isabel cuando todavía estaban bajo su supervisión, eso explicaría las razones por las cuales no fue castigada por usurpar el trono. El salterio serviría así a la educación de los príncipes, insistiendo en la importancia de dejarse aconsejar por las figuras maternas para gobernar con sabiduría<sup>273</sup>. Es posible que Eduardo III viera en la historia de Betsabé un espejo de la historia de su madre, también reina y adúltera pero que había luchado por los intereses de su hijo. El Salterio de María Tudor legitimaría así pues las acciones de Isabel de Francia.

La Intercesión de Betsabé también aparece en otro tipo de manuscritos muy distinto creado en el siglo XIII: las Biblias Moralizadas. Estos manuscritos formaban parte de la exégesis cristiana, ofreciendo un comentario sobre los eventos bíblicos que habitualmente incluían un vocabulario moralizante que permitía descubrir su significado contemporáneo.

La escena de la Intercesión de Betsabé aparece en cuatro Biblias Moralizadas: las de Vienna, ÖNB, Códice 2554 [Cat. 36-38] y Códice 1179, la del Tesoro de la Catedral de Toledo (3 volúmenes más 8 folios en la PML, Ms. M. 240) [Cat. 39-43] y la Biblia Moralizada dividida en



**Cat. 42. La intercesión de Betsabé, *Biblia Moralizada de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.**

<sup>273</sup> Stanton, "The Queen Mary Psalter", 241-243. Si se tiene en cuenta este tema de la forma correcta de gobernar siguiendo como modelos los reyes del Antiguo Testamento este Salterio también podría considerarse un *Speculum Principis*.

tres que se encuentra en Oxford, Bodl. Lib., Ms. Bodley 270b, París, BNF, Ms. Lat. 11560, y Londres, BL, Mss. Harley 1526-1527, es decir la OPL [Cat. 45-48]<sup>274</sup>.

En este contexto la iconografía de Betsabé aparece representada siguiendo el ciclo de la vida del rey David y de su hijo Salomón (Reyes II y III y el Cantar de los Cantares). La historia comienza con el baño de Betsabé seguida por el encuentro de David y Betsabé y el posterior adulterio, aunque esta escena sólo aparece en las Biblias de Viena. También se representa la tristeza de Betsabé después de que es informada de la muerte de su esposo, David consolando a Betsabé y la boda de David y Betsabé. Más adelante, la historia continúa con la intercesión de Betsabé y Betsabé junto a Natán acompañando a Salomón a lomos de una mula culminando con la escena de Betsabé sentada a la derecha de Salomón en el Cantar de los Cantares<sup>275</sup>.

El ciclo iconográfico varía muy poco, por lo que para este estudio se van a utilizar solamente los textos del Códice 2554 de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, que sirven como ejemplo de lo que ocurre en las restantes biblias moralizadas. Hay también alguna variación en lo que se refiere al estilo o a la selección de textos, pero pese a todo se mantiene el sentido general de los textos moralizados<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> Gerald Guest, *Bible Moralisée: Códice Vindobonensis 2554, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek* (Londres: Harvey Miller Publishers, 1995), 2. Según Guest no todas las Biblias Moralizadas eran iguales. Cabe destacar el carácter variado de este corpus de manuscritos. Aunque han sido agrupados por historiadores del arte bajo el término Biblias moralizadas, no todos estos libros cuentan con la misma disposición del texto y de la imagen que se encuentran en la Biblia moralizada clásica [ ...]. De los quince ejemplos que han llegado hasta nuestros días, menos de la mitad pueden considerarse Biblias moralizadas tradicionales, que consisten exclusivamente, aparte de sus portadas, en alternar las ilustraciones bíblicas y los comentarios. De estos siete manuscritos el texto está escrito o bien en latín o en francés, o en ambos; las imágenes están o bien pintadas a color, o en grisalla resaltada con colores, y en un caso particular los dibujos no están coloreados. De las otras ocho Biblias Moralizadas clásicas el esquema de imágenes y de texto, de la escritura y del comentario están o bien fragmentado o bien re combinado con otros tipos de textos e ilustraciones para crear una alternativa a la forma tradicional de la Biblia Moralizada.

<sup>275</sup> La escena sigue el texto de Cantares 3: 11: “¡Salgan, mujeres de Sión! ¡Contemplan al rey Salomón! ¡Lleva puesta la corona que le ciñó su madre el día en que contrajo nupcias, el día en que se alegró su corazón!”

<sup>276</sup> Los textos originales de estos manuscritos se pueden encontrar en Guest, *Bible Moralisée*, para los de la Biblia de Viena, y en Manuel Moleiro, ed. *Biblia de San Luís, Catedral Primada de Toledo. I. Textos* (Barcelona: M. Moleiro, 2002), para una transcripción en Latín y Castellano medieval de todos los textos de la Biblia de la Catedral de Toledo.



**Cat. 38A. La intercesión de Betsabé,** *Biblia Moralizada*, París, Francia, ca. 1215-1230.

En el medallón del Códice 2554 aparece un rey David viejo y enfermo reclinado en una cama entregando a un joven Salomón una corona. Detrás, Natán y Betsabé rodean a Salomón [Cat. 38A]. La misma iconografía se puede encontrar en las otras Biblias Moralizadas, aunque en vez de estar en una cama, David se encuentra sentado en su trono con una mano sobre el bastón de mando y con la otra sobre la cabeza de Salomón proclamándolo su sucesor

[Cat.42 y 47]. El texto que acompaña a esta imagen dice:

Entonces Betsabé va y lleva a su hijo Salomón ante David y le ruega y le implora, y el profeta Natán le aconseja designar a Salomón para gobernar al pueblo y la realeza, y David le reconoce y le da su gracia (III Reyes 1: 5-9)<sup>277</sup>.

En el medallón moralizado que acompaña a esta imagen, *Ecclesia* presenta a Jesucristo ante Dios Padre. El texto dice:

Que Betsabé llevara a su hijo ante David y David le diera su gracia y le concediera el señorío significa la Santa Iglesia que llevó a Jesucristo ante el Padre de los cielos y oró por él y el Padre le dio su gracia y le hizo Señor del cielo y de la tierra.

Esta paráfrasis deja claras las relaciones existentes entre el Antiguo Testamento y el Nuevo. En este caso, Betsabé sería la prefiguración de *Ecclesia*, Salomón la de Jesucristo y

<sup>277</sup> Este texto y el siguiente aparecen en Viena, ÖNB, Cod. 2554, fol. 48v.

David la de Dios Padre. Esta relación no es solo textual sino también visual, por lo que estos manuscritos constituyen el primer ejemplo conocido donde la historia completa de Betsabé aparece envuelta en una narración simbólica.

La cuestión de quién comisionó estos manuscritos y para quiénes iban dirigidos queda todavía por resolver. Existe un consenso entre los investigadores de las Biblias Moralizadas que dice que los mecenas de estos manuscritos fueron los reyes de Francia, especialmente la Dinastía de los Capetos para los ejemplares más antiguos, y la Dinastía de los Valois para las ediciones posteriores<sup>278</sup>. Lowden ha propuesto como mecenas del Códice 2554 a la reina Blanca de Castilla (1182-1252), esposa del rey de Francia Luis VIII y madre de San Luis<sup>279</sup>. Su teoría se basa en que Blanca poseía un número bastante importante de manuscritos iluminados cuyos medallones en los frontispicios estarían relacionados estilísticamente con los de la Biblia Moralizada.

Por otra parte, según Guest, siguiendo los estudios de Reiner Hausscherr<sup>280</sup>, tanto Felipe II Augusto (m. 1220), como Luis VIII (r. 1223-1226) podrían ser el rey que aparece representado en uno de los medallones como mecenas del Códice 1179<sup>281</sup>. Asimismo aparece una imagen de un rey y de una reina de Francia al final de la Biblia Moralizada de Toledo (hoy el folio 8 del Ms. M. 270 de la PML)<sup>282</sup>. Teniendo en cuenta las fechas de producción de este manuscrito, los posibles candidatos a mecenas de la Biblia Moralizada de la Catedral de

---

<sup>278</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 16-18. Ver también Michael Camille, "Visual Signs of the Sacred Page: Books in the Bible Moralisée". *Word & Image* V: 111-136. Camille ha propuesto en su artículo que las Biblias Moralizadas probablemente fueran creadas como manuales de instrucción para el clero. A pesar de que se trata de una hipótesis sugerente, otros investigadores han desechado esta teoría argumentando por un lado que estos manuscritos estaban escritos en francés y no en latín; y por otro lado, que el texto está subordinado a la imagen lo que sugiere que estas Biblias fueron creadas para el uso de la sociedad laica. La tradición medieval consideraba que las imágenes eran las más apropiadas para instruir al laicado.

<sup>279</sup> Lowden, *The Making of the Bible Moralisée*, 52.

<sup>280</sup> Reiner Hausscherr, "Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée". *Frühmittelalterliche Studien* VI (1972): 356-380.

<sup>281</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 16. Guest menciona que si bien Felipe II Augusto era iletrado, podría haber comisionado el manuscrito para otra persona, por ejemplo para alguno de sus hijos. Sin embargo, Luis VIII era un erudito y es un mejor candidato para ser el mecenas de este manuscrito.

<sup>282</sup> Ibid. Ver también Robert Branner, *Manuscript Painting in Paris during the reign of Saint Louis: A Study in Styles* (Los Angeles: Berkeley University Press, 1977).



Toledo, y también la de OPL ya que se produjo casi al mismo tiempo, pueden ser o bien Luis VIII junto con su esposa Blanca de Castilla, o bien Luis IX (r. 1226-1270) junto a su madre Blanca de Castilla o a su esposa Margarita de Provenza<sup>283</sup>. Tan solo la realeza podría disponer de los recursos económicos y humanos para poder producir semejantes ejemplares. La realeza tenía acceso no sólo a los artistas que iluminarían las Biblias Moralizadas, sino también a un equipo de teólogos que se encargarían de recopilar los textos bíblicos y los comentarios moralizados y supervisar su inclusión en los manuscritos.

Las Biblias Moralizadas no sólo copiaban el formato de la primera Biblia de Viena, sino que todas sus subsecuentes ediciones intentaban eclipsar la Biblia anterior<sup>284</sup>. Por lo tanto, las Biblias Moralizadas pasaban por un proceso de revisión y de reformulación de muchos de los comentarios e imágenes que aparecerían en sus folios.

Los temas principales que se representan en las Biblias Moralizadas tienen que ver con el trasfondo cultural de la época en la que fueron creados, especialmente los problemas que estaban presentes en la mente del clero: la relación entre la Iglesia y el Estado, el judaísmo, la herejía, la promiscuidad sexual, etc. Estos manuscritos no sólo eran grandes ejemplos de exégesis bíblica, sino que también funcionaban como un *Speculum Principis* o Espejo de Príncipes, donde el príncipe o el rey era instruido en la forma más apropiada y correcta de gobernar a sus súbditos y de tratar con el clero. A pesar del valor de la narración simbólica, este tipo de manuscritos también se tienen que entender dentro de su contexto histórico. El propósito de los mismos era interpretar problemas contemporáneos a través de las Sagradas Escrituras. Los dueños de estos manuscritos encontrarían en los folios de las

---

<sup>283</sup> Ibid. Ver también Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées*, 9, 127-132. Lowden menciona que estos manuscritos reales tuvieron un significado dinástico; las reinas de Francia desempeñaron un papel crucial en su historia. Estos manuscritos debieron ser creados por equipos especialmente montados en el siglo XIII en un espacio previsto a tal efecto por la reina, no en un *scriptorium* monástico.

<sup>284</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 28-26.



Biblias moralizadas una férrea crítica a la sociedad en la que vivían<sup>285</sup>. Para dar ese sentido de contemporaneidad, los recopiladores y los artistas usaron ciertas estrategias textuales y visuales para que la distinción entre el pasado y el presente desapareciera. Tanto los textos bíblicos como las imágenes se modernizaron usando términos e ilustraciones contemporáneas para personas y objetos del pasado. Así por ejemplo, los Filisteos aparecen como Sarracenos, los soldados romanos como caballeros medievales, y los templos de los enemigos reciben el nombre de mezquitas<sup>286</sup>. El comentario moralizado establecía su correspondencia a través del verbo “senefier” en los manuscritos en francés y “significare” en los manuscritos en latín. De esta manera, los textos bíblicos se relacionan con sus equivalentes exegeticos. Las representaciones visuales de estas equivalencias estaban limitadas a tipos básicos que se pudieran reconocer fácilmente a lo largo del manuscrito y los cuales se pueden dividir entre clérigos (papas, obispos, monjes, estudiantes), la sociedad laica (reyes, príncipes, cortesanos, mercaderes, penitentes), judíos, herejes y mujeres (vírgenes, tentadoras).

Cabría preguntarse si la iconografía que se encuentra en las Biblias Moralizadas tuvo algún tipo de influencia en posteriores manuscritos, pero la variedad iconográfica de este tema y la distancia temporal que existe entre los ejemplos ponen en duda semejante influencia, aunque no se puede descartar completamente.

Múltiples ejemplos de la Intercesión de Betsabé se pueden encontrar en manuscritos de la Biblia Historiada de Guyart des Moulins creados en el siglo XIV y XV<sup>287</sup>. Guyart des Moulins, canónigo y posteriormente diácono de la colegiata de St. Pierre d’Aire (Francia), fue el responsable de traducir a lengua vernácula la Biblia junto con los comentarios y paráfrasis de la obra más importante de Pedro Coméstor: la *Historia Scholastica*. Guyart

---

<sup>285</sup> Ibid., 27-29. Guest menciona que la creación de la Biblia moralizada fue un proyecto decididamente moderno, que trató de representar las diversas narrativas de la Biblia en el presente, revelando su potencial como una guía para descifrar los acontecimientos y tendencias contemporáneas.

<sup>286</sup> Ibid., 30-31.

<sup>287</sup> Para una discusión en profundidad sobre este manuscrito ver la sección apropiada en el Capítulo 2.

completó su traducción en febrero de 1295 y en 1312 hizo una revisión del manuscrito<sup>288</sup>.

Más de setenta manuscritos de la Biblia Historiada han llegado a nuestros días y la mayor parte de ellos están ricamente iluminados<sup>289</sup>.



Cat. 71. La intercesión de Betsabé, *Biblia Historiada* de Guyart des Moulins, París, Francia, ca. 1350-1356.

Por norma general, las ilustraciones que acompañan a las Biblias Historiadas, normalmente representadas a modo de viñetas abarcando la longitud del texto, muestran un gran número de escenas que no aparecen en el repertorio estándar de la iconografía bíblica<sup>290</sup>.

Si bien algunas de estas escenas se conocen desde el siglo IX, esta es la primera vez que se introducen en la decoración de la Biblia en lengua vernácula. En varias Biblias Historiadas sólo aparece un episodio del ciclo de Betsabé, ya sea su tristeza por la muerte de Urías, el

<sup>288</sup> Rosemarie Potz McGerr, "Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories, and His *Biblia Historial*", *Viator* 14 (1983), 211-244, Guyart menciona que una de las principales razones por las cuales traduce la Biblia al Francés es para beneficiar a su alma mortal y obtener la salvación divina. Ver también De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 160. Ver También Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts*, 20 y James H. Morey, "Peter Comestor, Biblical Paraphrase, and the Medieval Popular Bible", *Speculum* 68 (1993), 22. El nombre de Guyart des Moulins, también Guiard Desmoulins o Guyart Demoulins, nació en junio de 1251 y con cuarenta y cuatro años terminó su traducción. Tanto en el prefacio como en las rúbricas de su texto hace hincapié en que no ha añadido nada suyo a la obra ya que se ve a sí mismo como un compilador. Allí donde se desvía de la Biblia de París o de la *Historia Scholastica*, Guyart siempre cita sus fuentes.

<sup>289</sup> Christopher De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Londres: Phaidon Press, 1986), 160.

<sup>290</sup> Michelle P. Brown, *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum and The British Library, 1994), 20. En muchos casos estos manuscritos también incluyen representaciones del compilador y traductor del texto.

baño o la intercesión. [Cat. 69-78]<sup>291</sup>. Sin embargo, en dos Biblias Historiadas creadas en Francia una y en Utrecht la otra, la Intercesión de Betsabé aparece dentro de un ciclo iconográfico que recoge además la escena de David viendo a Betsabé a través de una ventana, y/o Betsabé sentada a la derecha de Salomón. No todos los artistas siguieron el mismo modelo iconográfico.

En el manuscrito de la British Library, Ms. Royal 19.D.II, fol. 155r, un decrepito rey David aparece a la izquierda de la composición, desnudo y cubierto por mantas [Cat. 71]. David lleva corona mientras se reclina sobre unas almohadas en una cama con dosel. Betsabé se encuentra detrás de la cama a la derecha de David. A la derecha de la composición, Salomón (ya entronizado) es coronado rey por dos obispos que depositan la corona sobre sus hombros. El obispo de la izquierda lo bendice y el de la derecha apoya la mano izquierda sobre su hombro. Detrás de ambos aparecen unos jóvenes sujetando los dos báculos. Es la primera vez en la que se representa



Cat. 72. La intercesión de Betsabé, *Biblia Historiada* de Guyart des Moulins, París, Francia, siglo XIV.

una coronación siguiendo las convenciones de la época en la que fue representada. En otro manuscrito creado en París, ahora en la Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 8, fol. 147r, un anciano Rey David sentado en su trono recibe a Betsabé y Natán que interceden a favor de Salomón [Cat. 72]. Sin embargo, en los dos manuscritos que se encuentran en La Haya la iconografía es bien distinta. En el manuscrito con signatura Ms. 10 B 23, fol. 153r,

<sup>291</sup> Los manuscritos donde aparece la historia de Betsabé representada en una sola escena son: París, BNF, Ms. Français 152, fol. 126v; Troyes, BM, Ms. 59, fol. 171v; Londres, BL, Ms. Royal 19.D.II, fol. 155r; París, BNF, Ms. Français 8, fol. 147r y La Haya, RMW, Ms. HG 10 A 19, fol. 33r.

David se encuentra a la derecha de la composición sentado en un trono mientras Betsabé arrodillada intercede a favor de Salomón. Éste se encuentra detrás de su madre también arrodillado y siendo ungido por Natán [Cat. 73]. Por otro lado, el manuscrito con signatura Ms. 78 D 38 I, fol. 192v muestra una escena similar, pero David ahora se encuentra a la izquierda de la composición mientras que Betsabé se encuentra en el centro arrodillada [Cat. 76]. Detrás de ella, un jovencísimo Salomón es coronado por Natán y otros cortesanos. Una última Biblia Historiada del siglo XV vuelve a representar la iconografía de la intercesión de Betsabé, con David en la cama. Sin embargo, en esta ocasión, no sólo Betsabé aparece arrodillada sino que Salomón también lo está, justo detrás de ella. Abisag se sitúa detrás de la cama de David junto a otros cortesanos. Estas diferencias iconográficas probablemente serían el resultado de los mecenas y artistas que intervinieron en las obras.

De acuerdo con Rosemarie McGerr, la función de la Biblia Historiada era la de proporcionar a la Iglesia una herramienta de enseñanza capaz de hacer entender la historia bíblica a una audiencia vernácula con una comprensión limitada del vocabulario bíblico y de teología básica<sup>292</sup>. Sin embargo, la gran fascinación que ejerció este manuscrito sobre los nuevos letrados del siglo XIV se debió no sólo a que esta Biblia contenía las Sagradas Escrituras, sino a que además estaba narrada en prosa de forma cronológica<sup>293</sup>.

En este contexto la Intercesión de Betsabé parece mostrar uno de los aspectos más positivos de su historia. En el caso de la Biblia Historiada de Utrecht el hecho de que Betsabé no aparezca como una seductora (en el baño) hace que su imagen no sea tan negativa como en ejemplos posteriores. El énfasis está en la figura de David, quien comete el primer acto pecaminoso al desear a la mujer de otro. Probablemente el evento más importante en el que participa Betsabé es el de asegurar el trono para su hijo Salomón y es precisamente esa faceta

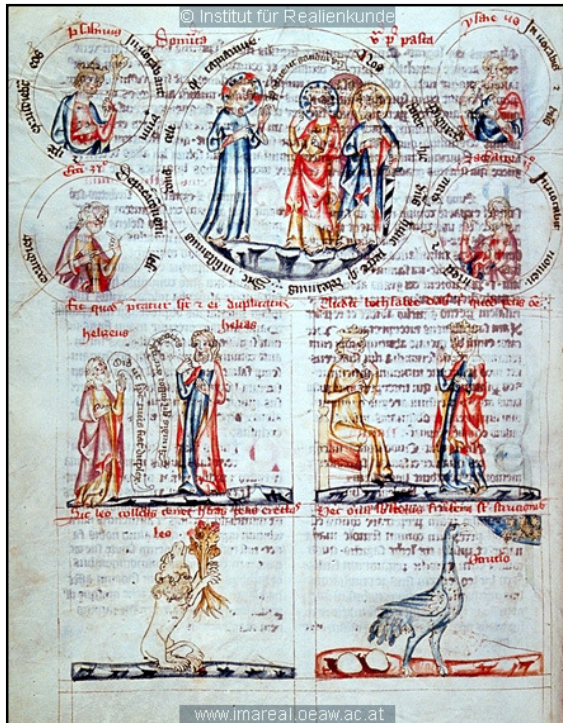
---

<sup>292</sup> Ibid., 225.

<sup>293</sup> De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 162.



suya de madre reina la que resalta visualmente la Biblia Historiada<sup>294</sup>. En este contexto, la imagen de Betsabé tiene, al igual que el resto, una función didáctica. Los destinatarios de este tipo de manuscrito eran los miembros de la realeza, la nobleza y la burguesía, letrada en lengua vernácula pero con pocos conocimientos del latín, por lo que el despliegue visual facilitaría la comprensión del texto en cuestión.



Cat. 96. “Pedid y se os dará”, *Concordantie Caritatis*, Lilienfeld, Austria, ca. 1413.

cuatro Profecías<sup>297</sup>.

La Biblia Moralizada no es el único manuscrito que sigue una narración simbólica y que contiene la iconografía de la Intercesión de Betsabé. El *Concordantie Caritatis* es un manuscrito tipológico basado parcialmente en la *Biblia Pauperum* donde también se muestra esta iconografía<sup>295</sup>. Fue escrito por Ulrich, abad del monasterio de Lilienfeld (1345-1351)<sup>296</sup>, y su formato está compuesto por una serie de figuras que se relaciona, cada una de ellas, con dos prefiguraciones del Antiguo Testamento y

<sup>294</sup> Aunque también se puede encontrar la ocasional referencia visual a la escena del baño de Betsabé (vestida) y a Betsabé sentada a la derecha de Salomón en la Biblia Historiada del siglo XV que se encuentra en el Rijkmuseum Mearns Westreenianum con signatura MS. 78 D 38 I [Cat. 75].

<sup>295</sup> Martin Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151) (Graz, Austria: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 2002).

<sup>296</sup> Martin Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151), (Graz, Austria: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 2002), 11. Ver también Hans Tietze, “Die Handschriften der Concordantie caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld”, *Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission*, N.F. 3/2 (1905): 27-64, y Ferdinand Oppl y Martin Roland, *Wien und Wiener Neustadt IM 15. Jahrhundert: Unbekannte Stadtansichten um 1460 in der New Yorker Handschrift der Concordantie caritatis des Ulrich von Lilienfeld* (Viena: StudienVerlag, 2006), 15-16.

<sup>297</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantie Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151), 13.

El folio 113v del manuscrito que se encuentra en la biblioteca de la abadía de Lilienfeld con signatura CLi 151 tiene como escena principal del Nuevo Testamento una de las enseñanzas de Cristo: “Pedid y se os dará”, según aparece narrada por Mateo 7:7-11 y Lucas 11: 9-13 [Cat. 96]. En el centro aparece Cristo hablando con sus discípulos y rodeándolos en los medallones exteriores se encuentran los profetas, en este caso un rey, Eclesiastés, Isaías y Zacarías. A esta escena del Nuevo Testamento Ulrich von Lilienfeld le asignó dos escenas del Antiguo entre las que se encuentran Elías concediendo un deseo a Eliseo (2 Reyes 2) y Bestabé ante David (1 Reyes 1: 11-32). A estas dos prefiguraciones se deberían agregar dos escenas de historia natural, la del león que se cura con hierbas medicinales y la del avestruz cuyos huevos se fertilizan a través de las estrellas<sup>298</sup>. A pesar de que es difícil transcribir los textos que aparecen en el manuscrito, ya que la tinta ha sangrado a través del pergamino, en el caso de Betsabé el texto que le acompaña dice así: *audit bethsabée da quod petis oe (i)* (oye a Betsabé haciendo su petición). La petición a la que se refiere es cuando Betsabé intercede ante David para que Salomón sea su sucesor. Esta escena hasta este momento no había sido la prefiguración de ninguna otra, sin embargo en este texto se ha convertido en la prefigura de la enseñanza de Cristo de “Pedid y se os dará” (Mateo 7:7-11 y Lucas 11: 9-13). En efecto, Betsabé pidió por su hijo y su deseo le fue concedido ya que al final fue Salomón quien sucedió a David en el trono.

En este mismo manuscrito aparece la Intercesión de Betsabé dos veces más, aunque el momento que se representa es cuando Salomón invita a su madre a sentarse a su derecha. Esta escena se desarrollará más detenidamente en el próximo capítulo.

La función de este manuscrito la expone Ulrich von Lilienfeld en su prólogo. Según Ulrich, el *Concordantie Caritatis* funcionaría como un manual de enseñanza para los

---

<sup>298</sup> La transcripción de los textos que acompañan a estas imágenes es la siguiente: para el león, *sic leo coll(e)c(t)as tenet h(er)bas telis erecturs*; para el avestruz, *hec ova s(u)b stellis fr(u)c(t)ifera s(un)t strucionis*.

hermanos laicos y para los propios monjes que, con un lenguaje sencillo y una guía visual, podrían acceder a las teorías más complicadas de la exégesis cristiana<sup>299</sup>. Por lo tanto, en este contexto la figura de Betsabé tendría un significado simbólico, que la relacionaría en el caso de la intercesión ante David, con una de las enseñanzas de Cristo, “Pedid y se os dará”. Esta prefiguración es muy original y sólo se van a encontrar en los ejemplos del *Concordantiae Caritatis*.

La escena de la intercesión de Betsabé no desaparece terminado el siglo XIV, sino que vuelve a aparecer en un contexto completamente distinto al de los textos de carácter tipológico. En el siglo XV y XVI dicha escena se encuadra dentro de tres ciclos iconográficos en el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais y en dos Libros de Horas franceses.

En 1463 Jacques d’Armagnac, duque de Nemours, comisionó un manuscrito del *Miroir Historial* (*Speculum Historiale*) escrito por Vicente de Beauvais que pretendía eclipsar todas las copias que se habían producido en el siglo anterior. El manuscrito en cuestión acabó teniendo tres volúmenes y alrededor de quinientas miniaturas. Actualmente se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con la signatura Ms. Français 50 [Cat. 104]<sup>300</sup>. La escena tiene lugar en los aposentos de David quien, viejo y decrepito, se encuentra recostado en una gran cama con dosel azul y dorado. Abisag la sunamita se encuentra cubriendo a David con las mantas. Al otro lado de la cama, en primer plano, aparece Betsabé arrodillada ante la cama de David apuntando un dedo hacia su hijo Salomón. Este es el único ejemplo en el que Betsabé se representa completamente de espaldas, sólo su largo cabello trenzado y la parte trasera de su tocado se pueden ver claramente. A su derecha se encuentra Salomón poniéndose la corona con la ayuda del sacerdote Sadoc. Natán esta representado detrás de él junto a varios soldados. Natán señala a David con la mano derecha

---

<sup>299</sup> Roland, *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151, 16.

<sup>300</sup> Claudine Albertine Chavannes-Mazel, “*Miroir Historial* of Jean le Bon: The Leiden Manuscript and Its Related Copies” (PhD. diss., Rijksuniversiteit te Leiden, 1988), 102-103.

y a Salomón con la izquierda, con un gesto que sirve para que David recuerde su promesa de convertir a Salomón en su sucesor. Todos los personajes aparecen ricamente ataviados, e incluso el interior de la habitación es similar al de una habitación de un palacio del siglo XV. La función de este manuscrito, como la de las copias anteriores, era crear una suerte de enciclopedia ilustrada para los miembros de la alta sociedad francesa. Si bien la incorporación de esta escena es excepcional en el ámbito de los *Miroir Historial*, dicho pasaje estaba en consonancia con otros temas importantes que fueron representados más asiduamente en este manuscrito como por ejemplo las historias de la Antigüedad Clásica, las coronaciones de reyes, batallas, conspiraciones y asesinatos.

La intercesión de Betsabé también aparece en dos Libros de Horas. El primer Libro de Horas, el de la biblioteca municipal de Besaçon, Francia, con la signatura Ms. 148 [Cat. 137-139], fue creado en el sureste de Francia, probablemente en un taller de Lyon entre 1480 y 1485. El segundo es el Libro de Horas de Carlos V que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. Vit. 24-3 [Cat. 194-195 y 195A], creado en algún taller parisino a finales del siglo XV o principios del siglo XVI<sup>301</sup>. Estos dos Libros incluyen la historia de Betsabé en los márgenes del manuscrito siguiendo los



Cat. 138. La intercesión de Betsabé, *Libro de Horas*, Lyons (?), Francia, ca. 1480-1485.

<sup>301</sup> Ana Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas del Siglo XV en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), 82-105. Ver también J. López de Toro, "El Libro de Horas de Carlos V", *Mundo Hispánico* 165 (1961): 30-35.



Salmos Penitenciales<sup>302</sup>.

El Libro de Horas de la biblioteca municipal de Besançon está ricamente iluminado con más de ciento ochenta y tres imágenes<sup>303</sup> y está escrito en Latín, aunque todos los folios iluminados van acompañados por una inscripción en francés que describe la acción de la imagen. A pesar de que las iluminaciones se han atribuido a Jean Colombe, no es muy posible que se realizaran en su taller ya que éste estaba asentado en Bourges y no en Lyon, el lugar donde se creó el manuscrito de la biblioteca municipal de Besançon. Sin embargo, es cierto que los iluminadores de Lyon estuvieron influidos por el trabajo de Jean Colombe, especialmente en el uso de oro para la decoración arquitectónica de las iluminaciones<sup>304</sup>. En cuanto al tipo de ilustraciones, contiene un calendario con las labores de los meses y ciclos narrativos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Estos ciclos aparecen intercalados en la decoración propia del Libro de Horas y en la mayor parte de los casos son totalmente ajenos al texto<sup>305</sup>.

Betsabé aparece como el punto de conexión entre la historia de David y la de Salomón, resaltándose así su figura y constituyendo un ciclo independiente. Este ciclo abarca los Salmos Penitenciales y las Letanías. Betsabé aparece en el folio 150r donde David la observa mientras se baña [Cat. 137]. El texto que le acompaña dice: *Comme david ravit*

---

<sup>302</sup> Ver Capítulo 6 para una descripción más detallada sobre esta sección del Libro de Horas.

<sup>303</sup> La direction du livre et de la lecture et l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS), "Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148" en *Enluminures: La Base Enluminures*, [http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_98=REF&VA\\_LUE\\_98=D-001693](http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VA_LUE_98=D-001693) (consultada el 25 de marzo de 2011).

<sup>304</sup> Elizabeth Burin, *Manuscript Illumination in Lyons, 1473-1530* (Turnhout, Bélgica: Brepols, 2001), 18.

<sup>305</sup> La decoración del Libro de Horas no sigue una regla estricta, sin embargo contiene un número de elementos en común que son los que se han descrito como la decoración propia del Libro de Horas. Estos elementos son los siguientes: el calendario suele contener las labores de los meses y los símbolos del zodiaco; las Horas de la Virgen suele contener un ciclo de ocho imágenes representando un ciclo de la vida de la Virgen María; las Horas de la Cruz suele contener un ciclo de ocho imágenes con la Pasión de Cristo; la letanía de los santos suele ir acompañada por las imágenes de éstos, mientras que el Oficio de los Difuntos suele ir acompañado por una representación de un servicio religioso para un difunto o del Juicio Final. Para más información ver John Harthan, *The Book of Hours* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1977), 19-31.

*barsabee femme de urie*<sup>306</sup>. La iconografía sigue los modelos parisinos en los que Betsabé aparece completamente desnuda con la mitad del cuerpo sumergido en un arroyo, mientras David la mira desde la puerta del palacio. Después le siguen la escena de David entregando la carta a Urías, la muerte de Urías y los reproches de Natán (sin Betsabé). Betsabé vuelve a aparecer en el folio 162v, cuando visita al rey David enfermo e intercede a favor de su hijo Salomón. El texto dice: *Comme bersabee parla au roy david pour salomon*<sup>307</sup>. En la siguiente escena, en el folio 163r, Betsabé posa su mano sobre la figura de Salomón arrodillado, que está siendo coronado rey por su padre David. El texto ya no menciona a Betsabé: *Comme david couonna son filz salomon*<sup>308</sup>, sin embargo aparece representada en la imagen. Con esta escena terminarían las crónicas de la vida del rey David, para continuar con las de su hijo en el folio 163v, donde Salomón hace sentar a su madre a su derecha. El texto dice: *Comme le roy salomon fist aseoir sa mere pres luy*<sup>309</sup>. Así pues, Betsabé forma parte de las crónicas de los dos grandes reyes del Antiguo Testamento, pues su acto de intercesión la coloca directamente como una figura influyente digna de aparecer en la coronación de su hijo<sup>310</sup>.

Otro Libro de Horas parecido tanto en formato como en función al de Besaçon es el Libro de Horas de la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. Vit. 24-3 [Cat. 194-195]<sup>311</sup>. Originalmente creado en algún taller parisino a finales del siglo XV o principios del XVI<sup>312</sup>, el manuscrito acabó en las manos del rey Carlos V de España, como indica una inscripción: *Hic liber fuit Magni Imperatoris Caroli Quinti*<sup>313</sup>. En su ejecución intervinieron

<sup>306</sup> La traducción sería: “Como David ve a Betsabé la esposa de Urías”.

<sup>307</sup> La traducción sería: “Como Betsabé habla con el rey David sobre Salomón”.

<sup>308</sup> La traducción sería: “Como David corona a Salomón”.

<sup>309</sup> La traducción sería: “Como el rey Salomón hace sentar a su madre al lado suyo”.

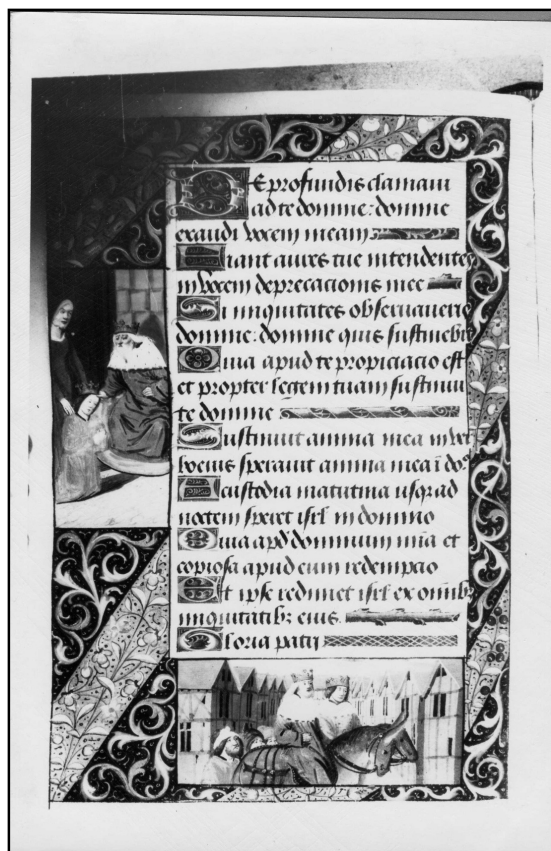
<sup>310</sup> De hecho en el Cantar de los Cantares 3:11, es Betsabé la que corona a su hijo.

<sup>311</sup> Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas del Siglo XV*, 82-105. Ver también J. López de Toro, “El Libro de horas de Carlos V”, *Mundo Hispánico* 165 (1961): 30-35.

<sup>312</sup> Ibid., 83. La autora menciona que este manuscrito fue ejecutado como una réplica de los Libros de Horas impresos por Pigouchet, Simon Vostre o Antoine Vérard.

<sup>313</sup> Traducción: *Este libro perteneció al gran emperador Carlos V*. Ver Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas del Siglo XV*, 83. Después de la muerte de Carlos V, el manuscrito pasó a manos de Felipe II quien se lo regaló al Cardenal Francisco de Joyeuse, arzobispo de Narbona, en la visita que éste hizo a Monserrat.

varias manos, aunque no se ha podido poner nombre propio a ninguna de ellas. Según Ana Domínguez Rodríguez, este manuscrito debería considerarse un Libro de Horas moralizante ya que el prólogo lo identifica como tal. Aunque las imágenes que lo acompañan son más propias de una Biblia de carácter histórico, el calendario tenía connotaciones moralizantes, ya que muestra a lo largo de los meses del año la infancia, juventud y madurez de dos hermanos, uno piadoso y el otro pecador, que mueren en diciembre, pasando el alma del uno al cielo y la del otro al infierno<sup>314</sup>. De esta manera, parece ser que los elementos tradicionales que forman este Libro de Horas<sup>315</sup> quedarían ocultos por la serie de imágenes que lo ilustran y que en la



Cat. 195. La intercesión de Betsabé, *Libro de Horas de Carlos V*, París, Francia, principios del siglo XVI.

mayoría de los casos son totalmente ajenas al texto que acompañan. Aunque el prólogo no lo haga explícito, este códice servía como una auténtica enciclopedia de imágenes con un gran valor didáctico. Por ello mismo, entre las historias bíblicas se intercalan diversos ciclos como las concordancias entre Sibilas y Profetas y entre profetas y apóstoles, la Leyenda de la Cruz, los Milagros de la Virgen, la Composición del Credo, los Hechos de los Apóstoles, Crónicas de la Vida de David y de la Vida de Job, la Leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, la Danza

<sup>314</sup> Ibid., 82-84. El folio 1 indica en francés lo siguiente: “En ses presents heures est démontré en bref la viel Testament et aussi le Nouveau. Et au kalendrier est noté a chascun toute la forme et maniere de vivre en ce monde se peu de temps que Dieu nous preste pour acroistre en bien et en vertus pour le salut de l’ame. Et fault entendre que tout au cas pareil sera luy paye comme il sera car sy labeure a chastier son corps qui ne cesse de vouloir dominer contre l’esprit pour le faire dampner, pour tout certain, il aura paradis. Autrement non”.

<sup>315</sup> La descripción de los elementos que componen un Libro de Horas tradicional se ha mencionado ya en el Capítulo 3.

de la Muerte, etc.

La vida de David será narrada visualmente siguiendo los Salmos Penitenciales entre los folios 176 y 194. La historia de David y Betsabé empieza en el folio 186, donde David contempla a Betsabé en el baño, seguido por los amores de David y Betsabé [Cat. 194]. En el folio 187 David entrega la carta a Urías el Hitita, y en el mismo folio se representa la muerte de éste. Finalmente en el folio 188, Natán reprocha a David sus fechorías y éste cae arrepentido. Sin embargo, la historia de Betsabé no termina aquí. En el folio 193r, Betsabé posa sus manos sobre los hombros de su hijo quien, arrodillado ante David es coronado por éste [Cat. 195, 195A]. En este caso Betsabé vuelve a aparecer en sus dos facetas más importantes: como seductora y como reina madre.

Tanto el Libro de Horas de la Biblioteca Municipal de Besançon como el de la Biblioteca Nacional de España, nos muestran a Betsabé como la seductora del rey David por un lado, y como la reina madre que vela por los intereses de su hijo por otro. En ambos casos, los ciclos iconográficos parecen más indicados para decorar los folios de una Biblia que los de un Libro de Horas. Sin embargo, la proliferación de tantas imágenes recuerda el valor del Libro de Horas como objeto de moda más que de devoción.

## **Conclusiones**

Teniendo en cuenta el número de manuscritos en los que aparece la iconografía de la Intercesión de Betsabé se puede concluir que este tema era bastante representado en la Baja Edad Media. Esta popularidad probablemente se debió a que este era un episodio clave no sólo para la historia del rey David sino también para el ascenso al trono de otro de los grandes reyes del Antiguo Testamento, Salomón. Sin la intercesión de su madre, Salomón jamás habría sido rey, de ahí que este episodio se representara más que otros dentro del ciclo de Betsabé. La iconografía que aparece en los manuscritos se puede dividir en dos vertientes: las

escenas donde sólo aparecen David y Betsabé, y las escenas donde, a parte de la pareja bíblica, aparecen Salomón y el profeta Natán junto con otros cortesanos y/o clérigos. El primer caso hace referencia al primer momento de la intercesión, mientras que en el segundo caso se hace referencia no sólo a la intercesión sino a sus consecuencias inmediatas. De hecho en algunas ocasiones Salomón aparece o bien siendo coronado o bien siendo ungido por el profeta Natán o Sadoc. Sin embargo, estos son los únicos elementos que tienen en común los diversos ejemplos. No parece que existiera un modelo iconográfico predeterminado para representar este tema. A rasgos generales, ningún ejemplo iconográfico de los que se han mostrado es exactamente igual a otro, ni si quiera los que se crearon en una misma área geográfica y en fechas próximas (a excepción de los ejemplos de las Biblias Moralizadas).

Tanto su extensión geográfica como temporal es de lo más variada, ya que este tema se representó en Siria en el siglo IX y en Alemania, Austria, Inglaterra y Francia desde el siglo XIII hasta el siglo XVI. Los tipos de manuscritos también son muy diversos ya que esta iconografía aparece tanto en el *Sacra Parallela*, como en un Salterio, en varios Libros de Horas, en unas Biblias Historiadas y en manuscritos de carácter tipológico como lo son las Biblias Moralizadas. En la mayoría de las ocasiones esta iconografía parece estar tomada directamente del texto bíblico, incluyendo en algunos casos la fusión de dos momentos de la historia como son la intercesión de Betsabé junto con sus consecuencias inmediatas, que fueron la unción y la coronación de Salomón. Asimismo, en algunos casos los artistas usaron un vocabulario visual contemporáneo y representaron a las figuras y los eventos dentro de las convenciones culturales de su época, como pueden ser los atuendos o los rituales de unción y coronación<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Para más información sobre el ritual de unción de los reyes franceses ver Marc Bloch, *Les rois thaumaturges* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988); Philippe Buc, "David's Adultery with Bathsheba and the

Estas imágenes ponen de manifiesto que los artistas podían adaptar la misma iconografía de la intercesión a dos momentos distintos de la vida de Betsabé: cuando ésta intercede a favor de Salomón ante David y cuando intercede a favor de Adonías ante Salomón. La iconografía no varía, tan solo la edad y el nombre de los personajes asociados como se verá en el próximo capítulo.

La iconografía de la intercesión de Betsabé ante David se puede considerar el primer tema con múltiples interpretaciones que siguen por un lado, la narración histórica y por otro, la narración simbólica. En el *Sacra Parallela* la imagen de la intercesión forma parte de un ciclo diseñado para demostrar el valor didáctico de las imágenes. Ese mismo valor didáctico vuelve a repetirse en las Biblias Historiadas y los Libros de Horas, donde la intercesión de Betsabé ante David también forma parte de ciclos iconográficos más extensos, haciendo hincapié en la narración histórica. Esta misma interpretación se puede identificar en el Salterio de la Reina María Tudor, o mejor dicho, de la Reina Isabel de Francia, cuyo programa iconográfico resalta las acciones correctas que deben llevar a cabo los gobernantes, la importancia de la familia y de las acciones de las mujeres. En este contexto, el Salterio de Isabel de Francia funcionaría como un *Speculum Principis* dirigido a la enseñanza de sus hijos. La presencia de Betsabé en este manuscrito se puede entender como un ejemplo paralelo al de Isabel de Francia, donde las acciones que llevan a cabo como madres intentando proteger los intereses de sus hijos son capaces de redimir el carácter inmoral de éstas. En esta misma línea se tiene que entender la iconografía de la intercesión en las Biblias Moralizadas ya que iban dirigidas a la realeza francesa con un programa que destacaba temas relacionados con el trasfondo cultural de la época en la que se crearon, especialmente temas vinculados con la Iglesia y el Estado, el Judaísmo, la herejía, y la promiscuidad sexual entre otros. Sin embargo, las Biblias Moralizadas no sólo estaban envueltas en una narración

---

Healing of Capteian Kings”, *Viator* 24 (1993): 101-120, y Anne Hedeman, *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422* (Berkeley: University of California Press, 1991).

histórica, sino que también eran un gran ejemplo de exégesis bíblica. Esta será la primera vez en la que una escena del ciclo iconográfico de Betsabé entrará dentro del sistema tipológico cristiano. En las Biblias Moralizadas, Betsabé es la prefiguración de *Ecclesia* y la escena de la intercesión de Betsabé ante David se convertirá en la prefiguración de *Ecclesia* presentando a Cristo ante Dios Padre.





## ***Capítulo 6: Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronada reina***

### **Fuentes textuales**

La referencia bíblica de Betsabé sentada a la derecha de Salomón aparece en I Reyes 2:19 y forma parte del ciclo de la vida del rey Salomón, como ya se anticipó en el capítulo 5 (fuentes textuales). Después de intentar usurpar el trono, Adonías (hermanastro de Salomón) le pide a Betsabé que interceda por él ante su hijo para que éste le conceda la mano de Abisag, la última concubina del rey David<sup>317</sup>. Cuando llega Betsabé, Salomón se levanta y va a su encuentro, se inclina ante ella y se sienta en el solio, haciendo poner otro sitio para ella, que se sienta a su diestra. Después Betsabé le pide al Rey Salomón que permita a Adonías casarse con la sunamita Abisag. A pesar de que el rey le había dicho a Betsabé que le concedería todo lo que pidiera, esta vez no pudo cumplir sus deseos ya que Salomón sabía que de acuerdo con la costumbre semítica, si un hijo heredase las mujeres y concubinas del rey, éste podría proclamarse el heredero legítimo. Adonías intentaba así arrebatarse el trono a Salomón, razón por la cual finalmente fue condenado a muerte. Esta es la última escena en la que Betsabé aparece en la Biblia. Nada más se sabe de ella.

Réau apenas menciona la intercesión de Betsabé ante Salomón, sin embargo sí que describe la escena de Betsabé sentada a la derecha de Salomón en su estudio iconográfico sobre el arte cristiano, mencionando que los teólogos de la Edad Media y el *Speculum Humanae Salvationis* interpretan el gesto de respeto entre Salomón y Betsabé como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María<sup>318</sup>. Sin embargo, Réau tan sólo ofrece dos

---

<sup>317</sup> Leila Leah Bronner, *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible* (Nueva York: University Press of America, 2004), 51.

<sup>318</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, trad. José María Souza Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 337.

ejemplos de esta iconografía, entre los que se encuentra el tapiz de las Tres Coronaciones de la Catedral de Sens<sup>319</sup>. Como veremos a continuación, los ejemplos de esta representación son mucho más numerosos.

### Modelos iconográficos

La iconografía de la intercesión de Betsabé ante Salomón va a seguir el mismo vocabulario visual que la de la intercesión de Betsabé ante David con pocas variaciones. Igual que en este último caso, Betsabé aparecerá o bien arrodillada o bien de pie ante Salomón. Salomón suele representarse como un hombre joven o maduro, distinguiéndose así esta iconografía de la de la intercesión de Betsabé ante un anciano rey David<sup>320</sup>.

La iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se codificó con bastante rapidez aunque con ligeras variaciones que se tendrán en cuenta a continuación<sup>321</sup>. Betsabé puede aparecer o bien a la derecha o a la izquierda de Salomón. Es posible que los artistas se

---

<sup>319</sup> Lydwine Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements: Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens* (Bélgica: Mame, 1993). Este ejemplo se estudiará al final de este capítulo.

<sup>320</sup> Aunque en el Libro de Horas de Inés de Bohemia David aparece como un hombre joven e imberbe. Ver Cat. 110.

<sup>321</sup> Los manuscritos que contienen la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón son los siguientes: el *Sacra Parallela* de Siria (París, BNF, Parisinus Graecus 923, fol. 87r), la Biblia de Lothian (Nueva York, PML, MS M.791, fol. 93r), una Biblia francesa (Arras, Bibliothèque de la Ville, Ms. 575, fol. 50r), las dos Biblias Moralizadas del Tesoro de Toledo y OPL (Toledo II, Tesoro de la Catedral; PML, Ms. M. 240, fol. 78r y Oxford, Bodl. L., Ms. 270b, fol. 202), en dieciséis *Biblia Pauperum* (Alta Austria, Biblioteca de la Abadía de San Florián, Cod. III 207, fol. 9v; Salzburgo, Monasterio Benedictino de San Padro, Códice VII, 43 a, fol. 144r; Austria, ÖNB, Cod. 1198, fol. 9v; Alemania, Wolfenbuttel Digital Library, Cod. Guelf. 35a Helmst., fol. 21r; Viena, ÖNB, Códice 370, fol. 27r; Weimar, Alemania, Biblioteca Ducal de Weimar, Cod. Max., 4; Salzburgo, Lyceumsbibliothek zu Konstanz. (Sin signatura); Nueva York, NYPL, Spencer Collection, Ms. 035, fol. 18r; La Haya, RMW, Ms. 10 A 15, fol. 37v; Estambul, Museo de Serai, Rotulus Seragliensis Nr. 52; Viena, ÖNB, Cod. 3085, fol. 122v; Lyon, BM, Ms. 446, f. 42v; Bavaria, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. CLM 28141, fol. 50; Londres, BL, Blockbook C.9 d.2; Esztergom, Hungría, Biblioteca de la Archidiócesis de Esztergom, Ms. Nr. I; Heidelberg, Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 59, fol. 37r), en una Biblia Historiada (La Haya, RMW, Ms. 78 D 38 I, fol. 193v), en quince *Speculum Humanae Salvationis* (París, BNF, Ms. Lat. 9584, fol. 56r; Kremsmüster, Monasterio Benedictino, Códice cremifanensis 243, fol. 42r; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 146; París, BNF, Ms. Fr. 6275, fol. 30v; Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 55.K.2., fol. 46r; París, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 593 [ff. 1-42], fol. 30v; París, BNF de France, Ms. Français 188, fol. 41r; La Haya, RMW, Ms. 10 C 23"; Copenhague, The Royal Dutch Library, GKS 79 2º, fol. 90r; Chicago, Newberry Library, Ms. 40, fol. 37r; París, BNF, Ms. Latin 512, fol. 38r; Lyon, BM, Ms. 0245, fol. 156r; *Der Spiegel der menschen Behältnis*. Speyer: Drach, c. 1475; Marsella, BM, Ms. 89, fol. 37r; París, BNF de France, Ms. Lat. 512, fol. 38r), en tres Libros de Horas (Besançon, BM, Francia, Ms. 0148, fol. 163v; Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, fol. e4; Nueva York, PML, Ms. 129, fol. 46v) y un salterio italiano (San Marino, California, HL, HM 1041, fol. 107v).

preguntaran si Betsabé tenía que estar a la derecha de la composición o a la izquierda de Salomón, en cuyo caso Betsabé podría aparecer tanto a la izquierda como a la derecha dentro de la composición. Salomón y Betsabé pueden compartir un banco o aparecer en tronos separados, ambos de las más diversas tipologías. Cuando los tronos aparecen separados, Salomón suele estar sentado en un trono elevado con respaldo alto, y Betsabé en uno más pequeño y poco elaborado. Por otro lado, en algunos ejemplos Betsabé y Salomón se sientan en un mismo banco/trono. Salomón suele tener el dedo índice levantado a modo de alocución y Betsabé aparece con las manos levantadas a la altura del pecho, en un gesto de súplica o de aceptación. En algunos casos, Betsabé no lleva corona, pero su ropa y tocado indican su posición de dama de alta alcurnia. Sin embargo, en otros ejemplos Betsabé aparece coronada reina o siendo coronada por su hijo Salomón. Una variación iconográfica sobre este último modelo es el de Betsabé coronando a su hijo Salomón, aunque no es una iconografía muy común<sup>322</sup>. La Biblia no recoge la escena de Betsabé coronada por Salomón posiblemente porque Betsabé ya era reina después de su boda con el rey David, y cuando murió David esta se convirtió en reina madre de Salomón<sup>323</sup>.

La iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón podría tener sus orígenes en las representaciones de los dioses de la Antigüedad Clásica, especialmente las imágenes de Hera/Juno entronizada junto a Zeus/Júpiter,<sup>324</sup> de los emperadores durante el Imperio Romano y posteriormente de los emperadores de Bizancio, cuyas representaciones estaban

---

<sup>322</sup> Como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones, esta iconografía tiene su base textual en el Cantar de los Cantares 3:11.

<sup>323</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, 337. Como ya se ha mencionado, Réau describe la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón y la relaciona con la iconografía de la Coronación de la Virgen María, pero no menciona la coronación propiamente dicha ni las múltiples interpretaciones a la que esta escena puede estar sujeta.

<sup>324</sup> Existen numerosos ejemplos de estos dos dioses entronizados solo o junto al resto de las deidades del Olimpo. Un ejemplo aparece en el friso del Partenón de Grecia o en los métopes del templo de Selinunte en Sicilia.

ampliamente difundidas en numerosos medios artísticos<sup>325</sup>. El primer ejemplo de esta iconografía aparece en el siglo IX en el *Sacra Parallela*, un manuscrito Bizantino.

### Contextualización e interpretación

El primer ejemplo en el que se encuentra la intercesión de Betsabé ante Salomón hace su aparición en el *Concordantiae Caritatis* de Ulrich von Lilienfeld, con signatura Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151, mencionado en los capítulos 3 y 5. La escena principal del medallón central del folio 204v es la dormición de la Virgen con Cristo sosteniendo su alma y todos los Apóstoles de pie detrás de él [Cat. 97]. El texto principal que acompaña a esta imagen se puede transcribir de la siguiente manera: *Assumpcio S(an)c(t)t Marie V(ir)g(ine)*. De los cuatro profetas que aparecen en los medallones sólo dos están identificados: uno es el rey David y el otro es Ezequiel. Las dos prefiguraciones del Antiguo testamento son el retorno del arca de la alianza (2 Sam. 6:17-20) y Salomón invitando a su madre a sentarse a su derecha (1 Reyes 2:19)<sup>326</sup>. Las dos últimas escenas son las del abeto que crece sin agua de la tierra y el estanque en el país de Yssiden donde todo lo que cae en él se hunde<sup>327</sup>. Entre las tres prefiguraciones de Betsabé, tal vez esta sea la más tradicional, ya que después de la dormición de la Virgen María y su ascensión a los cielos, ésta se sentó a la derecha de su Hijo, igual que Betsabé se había sentado a la derecha de Salomón. Sin embargo, en este ejemplo se representa el momento anterior a que Betsabé tome asiento.

El último folio donde aparece Betsabé en este manuscrito es el 242r [Cat. 98]. La escena principal del Nuevo Testamento representa otra de las enseñanzas de Cristo, “Honrarás a tu padre y a tu madre” (Marcos 7:10), que a su vez se toma del Deuteronomio 5:

---

<sup>325</sup> Matilde Azcárate Luxán, “La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”, *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994), 353.

<sup>326</sup> La transcripción de los textos es la siguiente: para el retorno del arca de la alianza, *Rex Davit in (sua domum) ppria(m) deduxit federis archa(m)*; para Salomón sentando a su madre a su lado, *Assurgit matri rex atq(ue) locus datur illi*.

<sup>327</sup> La transcripción de los textos es la siguiente: para el abeto, *sic abies crescit q(uo)d humore(m) carpe (er)e nescit*; sobre el estanque, *Yssiden lacus, om(n)ia mergunt que lacubus iniciuntur*.

16.<sup>328</sup> En este caso el medallón central presenta a un Cristo frontal y entronizado rodeado por cuatro profetas de los cuales se han podido identificar a David, Malaquías y Eclesiastés. Esta enseñanza debía tener una gran importancia para Ulrich von Lilienfeld ya que es una de las pocas escenas a las que acompañan no dos sino cuatro prefiguraciones del Antiguo Testamento. Las primeras prefiguraciones son las de Salomón sentando a su madre a su lado (1 Reyes 2:19) y la muerte de Absalón (2 Samuel 18: 9-18)<sup>329</sup>, mientras que las últimas prefiguraciones son las del regreso del hijo pródigo (Lucas 15: 11-32) y la plaga de las moscas de Egipto (Éxodo 8: 16-19)<sup>330</sup>. En este contexto, Salomón invitando a su madre a sentarse a su derecha se podría interpretar como Salomón honrando a su madre. Esta interpretación hace que esta escena pueda convertirse en la prefiguración de “Honrarás a tu padre y a tu madre”, una nueva interpretación para esta escena.

La iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se representa en el *Sacra Parallela* creado en el siglo IX en Siria [Cat. 4]. Forma parte de un ciclo que abarca la vida del rey David y la vida del rey Salomón. La composición sigue una narración continua vertical. La escena superior es la de Betsabé sentada a la derecha de Salomón. En esta escena Salomón, vestido con ropa imperial y con una corona bizantina, escucha la petición de su madre. Sin embargo, Salomón sabiendo cuáles eran las verdaderas intenciones de su hermanastro llamó a Beneas para que ejecutara a Adonías por traidor. En la escena inferior se repite la imagen de Salomón sentado en el trono junto a Beneas. Ésta figura parece desdoblarse en dos: en una parece atender a lo que Salomón le está pidiendo y en la otra, con el cuerpo ya en dirección opuesta al trono, mira hacia atrás para dar a entender al rey que ha

<sup>328</sup> La transcripción del texto que acompaña a Cristo es la siguiente: *Lex honorare patrem vult haut te spernere matrem sic te longevum cnoservas hic et mew (?)*.

<sup>329</sup> La transcripción de los textos que acompañan a estas imágenes son las siguientes: para Salomón sentando a su madre a su lado, *ferre docet vitem rex suscipiens genitricem*; para la muerte de Absalón, *sit quercu pendet cu(m) patris in odio frendet*.

<sup>330</sup> La transcripción de los textos que acompañan a estas imágenes son las siguientes: para el regreso del hijo pródigo, *prodigus hic natus fit pris in osculo gratus (?)* (Cristo aparece en la escena diciendo *gaudiu(m) e(st) ang(e)lis su(er) pocore (?)*); para la plaga de las moscas de Egipto, *omne genus musce furit (et) ferit his d(omi)n (u)s te*.

comprendido la naturaleza de su petición. Por lo tanto, la escena de Betsabé sentada a la derecha de Salomón no tiene tanto que ver con ella como reina madre sino con las consecuencias de su acto de intercesión, que conducirá a la muerte de Adonías. La función de este manuscrito es didáctica, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior.



Cat. 27. La intercesión de Betsabé, *Biblia de Lothian*, St. Albans, Inglaterra, ca. 1220.

Desde este primer ejemplo la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón no se vuelve a representar hasta el siglo XIII, con la creación de la Biblia de Lothian en Inglaterra y de las Biblias Moralizadas en Francia. La Biblia de Lothian, llamada así porque perteneció a los Marqueses de Lothian, es una de las biblias inglesas más bellamente ilustradas del siglo XIII. Creada en la abadía benedictina de St. Albans hacia 1220, la Biblia contiene un frontispicio con escenas de Génesis y sesenta y seis letras capitulares

historiadas<sup>331</sup>. Algunas de estas letras capitulares se encuentran en piezas separadas de papel de vitela pegadas al pergamino, hecho que ha provocado la pérdida de algunas de las letras. El uso de estas piezas de vitela parece que fue necesario para realizar un trabajo más detallado en las letras capitulares. Estas letras se han realizado a través de un sistema de marcos que se extienden sobre los márgenes en cuyo interior las escenas se dividen a través de extensores foliados. El carácter detallado de las ilustraciones narrativas presupone un gran conocimiento de ciclos iconográficos del Antiguo Testamento. Los detalles iconográficos de las escenas indican un prototipo anglosajón del siglo XI o un modelo relacionado con las Biblias españolas de Roda y Farfa. El texto de la Biblia se ha relacionado con otros ejemplos creados en St. Albans, aunque los artistas parecen haber venido de Oxford, ya que el estilo de las letras capitulares se ha relacionado con el Salterio de Huntingfield y el taller de William de Brailes en esta ciudad. La inicial en Reyes III muestra dos momentos de la historia, la intercesión de Betsabé junto a Natán ante David, y Betsabé sentada a la derecha de Salomón junto con la muerte de Adonías. Estas escenas están entrelazadas con la coronación de Salomón, Salomón montado a lomos de una mula y el juicio de Salomón. La escena enfatiza el carácter intercesor de Betsabé y las consecuencias inmediatas de esa intercesión: la coronación de Salomón y la ejecución de Adonías. Las imágenes de esta Biblia parecen cumplir con una función didáctica. La complejidad teológica del programa iconográfico sugiere que esta Biblia estaba destinada a un mecenas ilustrado de la abadía.

La última escena en la que Betsabé aparece en la Biblia Moralizada de Toledo es la de Betsabé sentada a la derecha de Salomón coronándole [Cat. 43]. Esta iconografía sólo aparece en la Biblia Moralizada junto al Cantar de los Cantares 3: 11. El texto que acompaña a esta escena es el siguiente:

---

<sup>331</sup> Nigel Morgan, *Early Gothic Manuscripts [I]: 1190-1250* (Oxford: Harvey Miller Publishers and Oxford University Press, 1982), 79-81. Morgan es uno de los pocos investigadores que han estudiado la Biblia de Lothian y por lo tanto es al que nos remitiremos en las páginas siguientes.



Salid, hijas de Sión, y contemplad al rey Salomón con la corona con que le ha coronado su madre el día de sus bodas y en el día de la alegría de su corazón. Voz de la esposa a las doncellas<sup>332</sup>.



Cat. 43. Betsabé coronando a Salomón, *Biblia Moralisée de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.

La escena moralizada que acompaña a esta otra es una fusión de dos temas, aunque uno es textual (la Anunciación), y el otro es visual (la Virgen María coronada reina en los Cielos junto a su hijo Jesucristo), ambos están flanqueados por *Ecclesia* y Sinagoga<sup>333</sup>. El texto moralizado dice lo siguiente:

En la Anunciación, la cual fue comienzo de la caridad  
fue desposada la Iglesia a Jesucristo o esa misma virgen a la  
deidad, pues la Iglesia convertida de las gentes a la fe predica a

<sup>332</sup> Este texto aparece en Toledo II, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 78r.

<sup>333</sup> Para una discusión iconográfica sobre esas dos figuras ver Francisco de Asís García García, "Iglesia y Sinagoga", *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=doce ncia&d=22943.php> (consultado junio 10, 2012).



los judíos que saliendo de la ceguera de la infidelidad conozcan  
a Jesucristo el verdadero Dios, el cual hace la paz entre Dios y  
los hombres<sup>334</sup>.

La importancia de Betsabé como reina madre y su papel de intercesora a favor de su hijo Salomón queda brillantemente ejemplificada en esta escena donde es ella misma la que corona a su hijo. En este contexto, Betsabé es la prefiguración de la Virgen María en su faceta de *Ecclesia*, mientras que Salomón sería la prefiguración de Cristo en los Cielos. Estas escenas, dentro del contexto de las Biblias Moralizadas, funcionarían como una herramienta didáctica, un *Speculum Principis* y una obra maestra de la exégesis medieval<sup>335</sup>.

Ya en el siglo XIV, la escena de Betsabé sentada a la derecha de Salomón tendrá una nueva interpretación con la creación de uno de los textos tipológicos más importantes de la Baja Edad Media: la *Biblia Pauperum* o Biblia de los Pobres. La mayor parte de los cincuenta manuscritos que existen a día de hoy fueron creados entre el siglo XIV y el siglo XV, aunque se presupone un prototipo que probablemente tuviera su origen en el sur de Alemania a mediados del siglo XIII y del que no nos ha llegado ningún ejemplo conocido hasta nuestros días<sup>336</sup>. Los manuscritos que han sobrevivido se pueden dividir en tres familias bien definidas que tienen como origen un prototipo de *Biblia Pauperum* ahora desaparecido. Este prototipo constaba de treinta y dos agrupaciones de imágenes donde las figuras representadas eran las más importantes de la Vida y la Pasión de Cristo (desde la Encarnación hasta la Ascensión), junto con dos escenas adicionales (el milagro de Pentecostés y la

---

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> Para más información ver los capítulos 2 y 4.

<sup>336</sup> Gerhard Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", en *Biblia Pauperum: The "Golden Bible Picture Book"* (Suiza: Faksimile Verlag Luzern, 1993), 21-23; ver también Albert C. Labriola y John W. Smeltz, *The Bible of the Poor: A Facsimile and Edition of the British Library Blockbook C.9 d.2* (Pittsburgh, PE: Duquesne University Press, 1990), 5; Knud Banning, *Biblia Pauperum: Billedbibelen fra Middelalderen* (Copenhague: G.E.C.Gad, 1991), 7-13. El manuscrito fue escrito por un autor anónimo, aunque es muy posible que fuera creado por un monje benedictino o un canónigo agustino ya que la *Biblia Pauperum* circuló primero entre estas órdenes (ver Capítulo 2).

Coronación de María *Ecclesia*). Estas dos últimas escenas hacían referencia a la Iglesia fundada por Cristo. Pentecostés representa la inspiración para crear la Iglesia a través del Espíritu Santo, y la Coronación de la Virgen, representa cómo esa Iglesia fue elevada al estatus de la esposa del Salvador en la figura de María *Ecclesia*. Estas figuras estaban flanqueadas por dos prefiguras del Antiguo Testamento con dos profetas en la parte superior y dos en la parte inferior sosteniendo filacterias o rodeados por inscripciones. A estas escenas se les tiene que añadir un número de textos adicionales haciendo referencia a las escenas que aparecen representadas y la relación que hay entre ellas. Los treinta y cuatro grupos estaban organizados de tal manera que tan solo ocupaban nueve folios originalmente<sup>337</sup>, aunque con el tiempo esta cantidad aumentó hasta treinta con la adición de otros episodios del Nuevo Testamento.

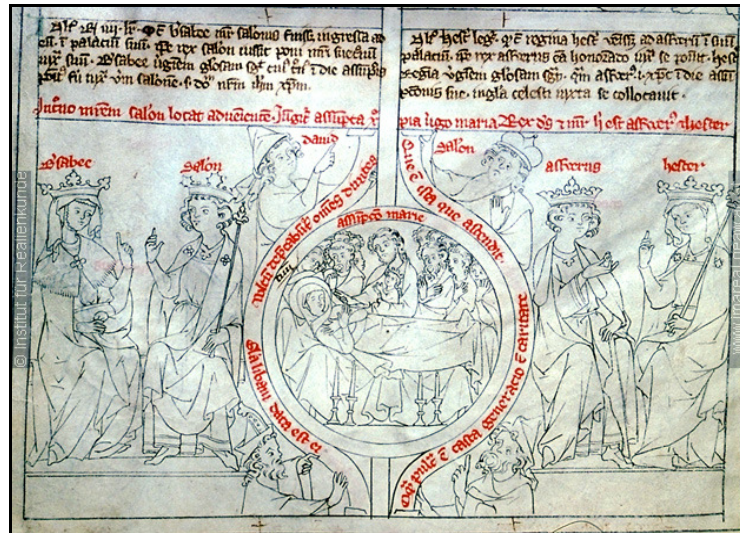
Tomando como prototipo ese manuscrito alemán del siglo XIII, en el siglo XIV aparecen ya tres familias de la *Biblia Pauperum* que se diferencian en ligeras variaciones textuales, variaciones en el número y el orden de los grupos de imágenes que se representan y en el diseño global del folio<sup>338</sup>. Estas familias se dividen en la Austriaca, la Bávara y la de Weimar. Las dos primeras hacen referencia al origen geográfico de los monasterios de donde

---

<sup>337</sup> Schmidt, “King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*”, 31-32. Schmidt menciona que el primer folio se dejaba en blanco y las escenas comenzaban en el verso del folio 1 del manuscrito. Después le seguían las treinta y dos escenas de la Vida y la Pasión de Cristo divididas en ocho capítulos de cuatro escenas cada uno. los capítulos se dividen de la siguiente manera: capítulo uno, Anunciación, la Natividad, la adoración de los Rey es Magos, la presentación en el templo; capítulo dos, huída a Egipto, la caída de los ídolos, la masacre de los inocentes, el retorno de Egipto; capítulo tres, el bautismo de Cristo, las tentaciones de Cristo, la transfiguración, la penitencia de María Magdalena y cena en la casa de Simón; capítulo cuatro, la resurrección de Lázaro, la entrada de Cristo en Jerusalén, la purificación del templo, la última cena; capítulo cinco, la conspiración de los judíos, las treinta monedas de plata, el beso de Judas y Cristo ante Poncio Pilato; capítulo seis, la coronación de espinas, Cristo portando la cruz, la crucifixión y la Longino clavando la lanza en el costado de Cristo; capítulo siete, el entierro de Cristo, la anástasis, la Resurrección y las tres Marías ante la tumba de Cristo; capítulo ocho, *noli me tangere*, Cristo aparece ante sus discípulos, la duda de Tomás, la Ascensión de Cristo. El último folio tiene el Pentecostés y la Coronación de la Virgen María.

<sup>338</sup> Ibid., 36.

proceden la mayor parte de los manuscritos, mientras que la tercera hace referencia a la biblioteca donde se encuentra el manuscrito más famoso de esta familia<sup>339</sup>.



Cat. 51. Betsabé y Salomón, la Dormición de la Virgen, Asuero y Ester, *Biblia Pauperum*, San Florián, Austria, ca. 1310-1320.

El manuscrito más antiguo de la familia Austriaca es el que se encuentra en la Biblioteca de la Abadía de San Florián con signatura Cod. III, 207 [Cat. 51]<sup>340</sup>. Este manuscrito fue un producto del taller de pintores que alrededor de 1300 trabajaba en la zona de la Alta Austria. Contiene las treinta y cuatro unidades organizadas sistemáticamente siguiendo el prototipo perdido. Las escenas del Nuevo Testamento se representan en dos medallones unidos perpendicularmente por dos líneas en el centro del folio, a modo de árbol genealógico o de sarta de cuentas de un rosario. Los profetas se encuentran en la parte superior e inferior de estos medallones y flanqueando estos medallones se encuentran las dos escenas del Antiguo Testamento. Sin embargo, a diferencia de las otras familias, el texto se

<sup>339</sup> Henrik Cornell, *Biblia Pauperum* (Estocolmo: Thule-tryck, 1925), 89. Es importante tener en cuenta que las tres familias a su vez están divididas en otras tantas. En este capítulo se ha optado por estudiar sólo lo más característico de las tres familias, sin embargo en el catálogo se pueden encontrar diversas variaciones de todas las *Biblia Pauperum*.

<sup>340</sup> Hans von der Gabelentz, *Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Grossherzogl. Bibliothek zu Weimar* (Estrasburgo: J.H. Ed. Heitz, 1912), 3-8. La abadía de San Florián de la Alta Austria pertenece a los monjes agustinos.

ha incorporado en la parte superior de los grupos pictóricos en vez de a los lados<sup>341</sup>. El registro inferior del folio 9v contiene como imagen central la Dormición de la Virgen María, con Betsabé sentada a la derecha de Salomón en el lado izquierdo, y Ester entronizada junto a Asuero en el lado derecho. Cada una de las imágenes está identificada a través de un texto en latín. En el medallón central, sobre la Dormición de la Virgen María se encuentra la inscripción *Assu(m)pc(i)o Marie*, y las filacterias sujetas por dos profetas y por David y Salomón dicen *Voltu(m) dep(re)cabu(n)t(ur) om(n)es divites, Que e(st) ista que Ascendit, oq(uam) pulchra, e(st) casta y Gl(ori) a libani data is ei*<sup>342</sup>. En este contexto Betsabé aparece como la prefiguración de la Ascensión de la Virgen María a los Cielos representada a través de la Dormición de la Virgen María.

Uno de los manuscritos más relevantes para este estudio forma parte de la familia Bávara es el que se encuentra en la Biblioteca del Monasterio Benedictino de San Pedro en Salzburgo con signatura Códice VII, 43 a [Cat. 52]<sup>343</sup>. El diseño del folio parece seguir un poco más de cerca la organización del prototipo desaparecido, con las lecciones flanqueando el medallón con la escena del Nuevo Testamento y los profetas sosteniendo las filacterias que se desenrollan hacia afuera en vez de siguiendo la forma del medallón como en la familia Austriaca<sup>344</sup>. En el folio 144r, el medallón central no representa la Dormición de la Virgen María sino la Coronación de la Virgen María por su hijo Cristo en los Cielos. A la izquierda se encuentra Betsabé sentada a la derecha de Salomón, y Ester entronizada junto a Asuero.

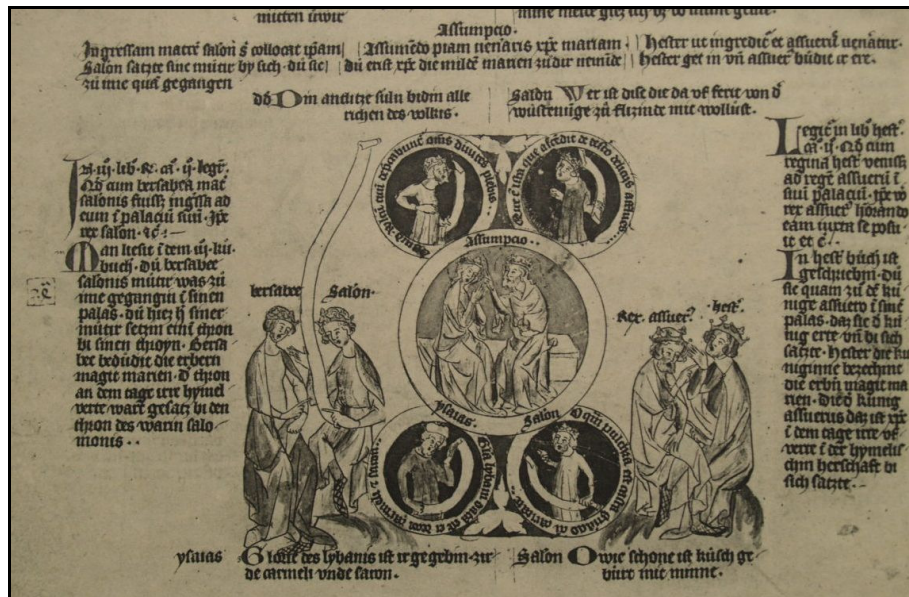
<sup>341</sup> Otra *Bibla Pauperum* que pertenece a este grupo es la que se encuentra en Austria, ÖNB, Cod. 1198, fol. 9v [Cat. 53].

<sup>342</sup> La traducción de estos textos es la siguiente: Asunción de María; Toda la mirada rica de súplica; Que esta es la que Asciende; tan hermosa es casta; la gloria del Líbano le será dada a ella.

<sup>343</sup> Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", 38. Schmidt menciona que el primer manuscrito que se conoce de esta familia se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 4526 y fue creado en el siglo XIV.

<sup>344</sup> Ibid. Schmidt menciona que además de las diferencias en la organización de los folios, esta familia también tiene dos escenas nuevas del Nuevo Testamento que se colocan entre las tentaciones de Cristo y la Última Cena, Cristo lavando los pies a los discípulos y Cristo en Getsemaní.

En este caso, Betsabé aparece como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María a diferencia de los ejemplos provenientes de la familia Austriaca.



Cat. 56. Betsabé y Salomón, Coronación de la Virgen y Asuero y Ester, *Biblia Pauperum*, Alemania, siglo XV.

La familia de Weimar es posiblemente la que más se acerca al prototipo de *Biblia Pauperum* desaparecido. El manuscrito más famoso de esta familia es el que se encuentra en la Biblioteca Ducal de Weimar con signatura Ms. Cod. Max. 4 [Cat. 56]<sup>345</sup> y es el que se usará aquí para describir a esta familia de manuscritos<sup>346</sup>. Es importante mencionar que el primer manuscrito de esta familia que ha sobrevivido hasta nuestros tiempos es el que se encuentra en esta misma biblioteca con signatura Ms. Clm 23426, creado alrededor de 1330 o 1340 en el sur de Alemania y siguiendo un modelo mucho anterior de finales del siglo XIII<sup>347</sup>. Esta familia continúa con el sistema prototípico de empezar en el verso y respetar los ocho capítulos con los treinta y cuatro grupos pictóricos originales. El diseño de folio también parece seguir lo que el autor anónimo de la *Biblia Pauperum* tenía en mente: los medallones con las escenas del Nuevo Testamento se solapan con pequeños medallones

<sup>345</sup> Gabelentz, *Die Biblia Pauperum und Apokalypse*..., 3-8.

<sup>346</sup> Otros manuscritos que pertenecen a este grupo son Salzburgo, Lyceumsbibliothek zu Constanz. (Sin signatura) [Cat. 57], y Nueva York, NYPL, Spencer Collection, Ms. 035, fol. 18r [Cat. 60].

<sup>347</sup> Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", 39.



donde se representa a los cuatro profetas, formando un sistema de cinco anillos. Este esquema transmite la íntima conexión que existe entre las escenas del Nuevo Testamento y su anticipación a través de las profecías del Antiguo Testamento<sup>348</sup>. Igual que en los manuscritos de la familia Bávara, las prefiguraciones del Antiguo Testamento se colocan a los lados de la escena principal igual que los textos. En este manuscrito Betsabé sentada a la derecha de Salomón también aparece como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María en los Cielos. Ester entronizada junto a Asuero sería la segunda prefiguración.



Cat. 58. Coronación de Betsabé, María y Ester, *Biblia Pauperum*, La Haya, Países Bajos, ca. 1405.

En el transcurso del siglo XIV, la organización tan sistemática de las escenas de las tres familias de la *Biblia Pauperum* empezó a decaer, y posteriores ejemplos simplificaron la organización del folio para mostrar sólo un grupo pictórico por folio en lugar de dos. Ese es el caso del manuscrito que se encuentra en la British Library con signatura Kings Ms. 5 [Cat. 58], donde cada folio contiene la escena del Nuevo Testamento en el centro en un marco rectangular con los profetas de medio busto situados en cada una de las cuatro esquinas, y flanqueando esta escena se encuentran las prefiguraciones del Antiguo Testamento con los

<sup>348</sup> Ibid., 39-40.

textos situados a los lados del grupo pictórico<sup>349</sup>. Al igual que la *Biblia Pauperum* de las familias Bávara y de Weimar, el marco central representa la Coronación de la Virgen María en los Cielos, pero a diferencia de los ejemplos anteriores, Betsabé no aparece sólo sentada a la derecha de Salomón, sino que está siendo coronada por su hijo. Lo mismo se puede decir de Ester entronizada junto a Asureo, quien también se encuentra coronando a su reina.

Ya en el siglo XV, la *Biblia Pauperum* empezó a ser reproducida en impresión xilográfica de forma rápida y barata.

Debido a que las planchas se podían usar indefinidamente y a que eran fáciles de transportar. Hubo una rápida proliferación de esta iconografía<sup>350</sup>. En estos ejemplos, tales como la *Biblia Pauperum* de la Biblioteca de la Archidiócesis de Esztergom (Hungría)<sup>351</sup> [Cat. 67] o la de la British Library en Londres con signatura Blockbook C.9 d.2 [Cat. 66], cada folio tiene un solo grupo pictórico desarrollado en el centro con los profetas en la parte superior e inferior flanqueados por los textos, y todo aparece organizado dentro de un marco



Cat. 67. Salomón y Betsabé, Coronación de María, Ester y Asureo, *Biblia Pauperum*, Esztergom, Hungría, finales del siglo XV.

<sup>349</sup> Janet Backhouse, "The "Golden Bible Picture Book", en *Biblia Pauperum: The "Golden Bible Picture Book"*, ed. Janet Backhouse, James H. Marrow y Gerhard Schmidt (Suiza: Faksimile Verlag Luzern, 1994), 9-21. Ver también Ingo F. Walther, y Norbert Wolf, *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, tr. Pablo Álvarez Ellacuría (Londres: Taschen, 2003), 250-251.

<sup>350</sup> Labriola y Smeltz, *The Bible of the Poor...*, 5.

<sup>351</sup> Para más información sobre este manuscrito ver Agnes Kriegs-Au, *Biblia Pauperum: Faksimileausgabe des Vierzigblättrigen Armenbibel-Blockbuches in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom* (Budapest: Corvina Verlag, 1967).

arquitectónico<sup>352</sup>. En todos estos ejemplos, Betsabé aparece sentada a la derecha de Salomón sin ser coronada. Aún así sigue siendo la prefiguración de la Coronación de la Virgen María.

La función de este manuscrito tipológico tiene una motivación apologética y didáctica. Según Labriola y Smeltz, fue concebido con la idea de educar a los pobres e iletrados en la unidad de las Sagradas Escrituras<sup>353</sup>. Es posible que tuviera una función alternativa, ya que parece que estuviera dirigida a la herejía de los cátaros que se extendió rápidamente por el norte de Italia, Francia y Alemania durante la época en la que se creó la *Biblia Pauperum*<sup>354</sup>. Uno de los predicamentos de los cátaros era la atribución de la autoría del Antiguo Testamento y algunos textos de los Padres de la Iglesia a Satanás. Para ellos, los Evangelios eran la única fuente confiable y auténtica sobre Cristo, de ahí la importancia que la Iglesia le dio a la concordancia entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento para refutar las doctrinas falsas que promovía la herejía cátara. Otro posible uso de la *Biblia Pauperum* podría haber sido el de servir como herramienta para ayudar en la conversión de los judíos<sup>355</sup>. Para poder llevar a cabo este tipo de conversión era mucho más fácil presentar de forma visual la reconciliación del Antiguo Testamento judío con los nuevos textos cristianos.

En el siglo XIV otro texto de carácter tipológico llegó a eclipsar la *Biblia Pauperum*: el *Speculum Humanae Salvationis*, donde también se incluyó la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón. Este manuscrito se debió escribir a principios del siglo XIV en algún monasterio de la orden de los dominicos<sup>356</sup>. Se compuso a partir de comentarios y

---

<sup>352</sup> Otras *Biblia Pauperum* que siguen este mismo esquema son las de La Haya, RMMW, Ms. 10 A 15, fol. 37v [Cat. 44], Estambul, Museo de Serai, Rotulus Seragliensis Nr. 52 [Cat. 45], y Heidelberg, Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 59, fol. 37r [Cat. 51].

<sup>353</sup> Ibid., 5. Según Labriola y Smeltz no sólo la audiencia a la que iba dirigido la *Biblia Pauperum* era pobre e iletrado, sino que aquellos que enseñaban con estos manuscritos también eran pobres ya que pertenecían a las órdenes mendicantes.

<sup>354</sup> Schmidt, "King Ms 5 and Its Place in the History of the *Biblia Pauperum*", 26-27.

<sup>355</sup> Labriola y Smeltz, *The Bible of the Poor...*, 5.

<sup>356</sup> Paul Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis* (París: Honoré Champion, ed., 1908), 34-46.



adaptaciones de la Biblia y los Evangelios Apócrifos, entre otros textos, como ya se ha mencionado en el capítulo 2<sup>357</sup>. Estos manuscritos están compuestos por un prólogo, una tabla de contenidos y cuarenta y cinco capítulos. Los dos primeros capítulos no son tipológicos, sino que narran los ocho momentos clave de Génesis (la caída de Lucifer, la creación de Eva, la unión de Adán y Eva y la prohibición divina de no comer del Árbol de la Ciencia, Eva tentada por la serpiente, la Caída y Expulsión del Paraíso, el Castigo de Adán y Eva, y el arca de Noé). Del capítulo tres al capítulo cuarenta y dos se desarrollan las escenas tipológicas, y los últimos tres capítulos están dedicados a una narración más devocional, escrita a modo de oraciones que siguen las horas canónicas. Estos últimos capítulos están dedicados al Viacrucis, a los Siete Dolores y a las Siete Alegrías de la Virgen<sup>358</sup>. Por norma general, cada capítulo ocupa dos folios empezando por el verso de uno y terminando en el recto del folio siguiente. En la parte superior de los folios se encuentran las cuatro miniaturas, dos en cada folio, y en la parte inferior de cada una de las miniaturas una columna de veinticinco líneas. Cada una de las imágenes suele ir acompañada por un título y una referencia, normalmente añadida por el *rubricator* en tinta roja. Las miniaturas empiezan con la figura o la *demonstratio evangelica*, localizada en la parte superior izquierda del folio izquierdo. Después le siguen las tres prefiguras, una al lado de la figura y dos en el folio siguiente. Este conjunto de imágenes/texto se tiene que leer de izquierda a derecha. Las imágenes se organizan siguiendo una jerarquía tipológica de cronología inversa en la que el evento más importante, y el que aparece primero, es el del Nuevo Testamento y no los eventos que lo prefiguran en el Antiguo Testamento. Por lo tanto, el Antiguo Testamento se ve a través de y a la luz del Nuevo Testamento.

---

<sup>357</sup> Adrian Wilson and Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500* (Los Angeles: University of California Press, 1984), 24. Ver también Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 47-68; Avril Henry, *The Mirour of Mans Saluacioun: A Middle English Translation of the Speculum Humanae Salvationis* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), 12.

<sup>358</sup> El texto completo en latín con su traducción al inglés se puede encontrar en Henry, *The Mirour of Mans Saluacioun*, 12.

A pesar de que la mayor parte de los *Specula* siguen el formato descrito, no se puede hablar de un grupo totalmente homogéneo. No sólo el estilo de las miniaturas varía según la época en la que se crearon, sino que existen dos tradiciones iconográficas bien diferenciadas. Perdrizet presupone un modelo común, ahora desaparecido, a partir del cual deriva el resto de los *Specula*<sup>359</sup>. A partir de este modelo en común aparecen dos tradiciones iconográficas hacia el 1340. Por un lado se encuentra el grupo boloñés, que se caracteriza por sus composiciones así como por una tipología temática. Frecuentemente la composición de las escenas del Antiguo Testamento repite la del Nuevo Testamento, y la mayor parte de las miniaturas están organizadas de forma hierática con composiciones frontales más parecidas a un icono que a una escena narrativa<sup>360</sup>. Este grupo está compuesto por los manuscritos de Toledo, Munich (Clm. 146) y Roma (Biblioteca Corsiniana, Ms. Rossi XVII, 55.K.2), entre otros<sup>361</sup>. Por otro lado se encuentra el grupo gótico-transalpino, el cual enfatiza los elementos narrativos del *Speculum* a través de la descentralización de las composiciones y el desarrollo de posturas y expresiones más naturales<sup>362</sup>. En este grupo se encuentran el Códice Cremifanensis y similares versiones germanas<sup>363</sup>.

---

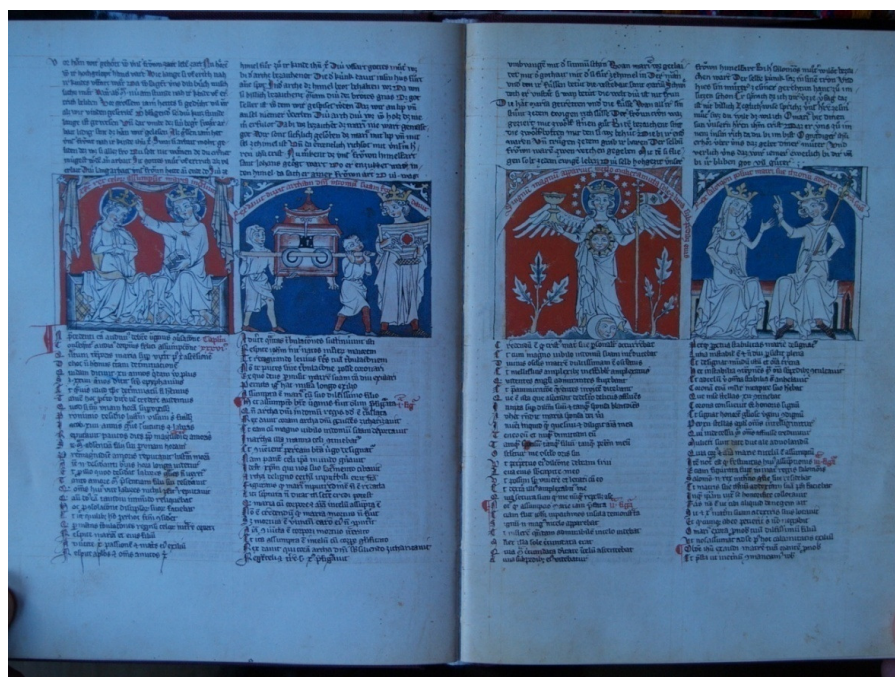
<sup>359</sup> Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 4-7.

<sup>360</sup> Evelyn Silber, "The Reconstructed Toledo *Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Early 14th Century". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LIII (1980), 44-47. Silber propone que "si el *Speculum* se originó en Italia durante el primer cuarto del siglo XIV, un solo taller podría haber producido un número indeterminado de copias. Estas copias estarían estrechamente relacionadas entre sí y al mismo tiempo habrían incorporando precisamente el tipo de variaciones menores que se describen en los manuscritos de Toledo, del Vaticano, y de Sélestat. El carácter arcaico del prototipo podría entonces ser explicado, no sólo en términos de la presencia del autor desde el principio, y de una insistencia concomitante al juego nemónico en el texto y la ilustración, sino también en términos de la respuesta de un taller que estaba más acostumbrados a la imagen estática jerárquica de los santos y escenas litúrgicas".

<sup>361</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 42.

<sup>362</sup> Silber, "The Reconstructed Toledo *Speculum*...", 44. Ver también Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands*, 40-41.

<sup>363</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 42. Cardon también menciona que el modelo boloñés también se encuentra fuera de Italia, especialmente en códices germanos. Por ejemplo, el *Speculum* que se encuentra en la biblioteca de los Hermanos de la Santa Cruz en Steynhuyse, cerca de Lennep, se puede relacionar iconográficamente con el manuscrito de Munich, Clm. 146, y con el de Toledo, pero el estilo pertenece al arte germano del 1400.



Cat. 80. Coronación de la Virgen, David y el arca del alianza, la mujer del Apocalipsis, Betsabé y Salomón, *Speculum Humanae Salvationis*, Alemania, siglo XIV.

La iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón aparece ya en los dos manuscritos más antiguos pertenecientes a ambos grupos: al *Speculum* de Toledo del grupo boloñés y al Códice Cremifanensis del grupo gótico-transalpino. En todos los ejemplos, Betsabé sentada a la derecha de Salomón aparece como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María en los Cielos por su hijo Cristo.

El *Speculum Humanae Salvationis* de la catedral de Toledo ha sido recientemente reconstruido por Evelyn Silber en un artículo titulado “The Reconstructed Toledo *Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Early 14th Century”<sup>364</sup>. Silber recrea este manuscrito basándose en unas fotografías realizadas por Foto Más de Barcelona en 1934 y en

<sup>364</sup> Silber, “The Reconstructed Toledo Speculum”, 32-55.

las descripciones que aparecen en un catálogo de la catedral de Toledo de 1903<sup>365</sup>. A pesar de que la reconstrucción es muy completa, algunos folios no fueron fotografiados y por lo tanto se han perdido. Desafortunadamente el folio 39r donde estaría Betsabé sentada a la derecha de Salomón es uno de estos folios desaparecidos. El folio 38v muestra la coronación de la Virgen María por su hijo Jesucristo ya en los cielos, por lo que Betsabé sentada a la derecha de Salomón aparecería como su prefiguración. La imagen tendría que ser similar a la que aparece tanto en el *Speculum* de Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 146 (s/f) [Cat. 81] como en el de Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 55.K.2., fol. 46r [Cat. 83]. En ambos casos Betsabé aparece a la derecha de Salomón; ambos gesticulan con las manos y se miran. En el centro de la composición, dos rótulos salen hacia arriba formando una “V”, aunque tan solo en el de Roma el espacio se ha utilizado para escribir la conversación que mantuvieron Betsabé y Salomón<sup>366</sup>. El estilo de las miniaturas



**Cat. 81. La mujer del Apocalipsis, Betsabé y Salomón, *Speculum Humanae Salvationis*, Selestat, Alemania, mediados del siglo XIV.**

del *Speculum* de Toledo, según las fotografías, se distinguen por unas figuras que se encuentran dibujadas en tinta clara y después pintadas con una combinación de acuarelas marrones con acuarelas más oscuras para resaltar los modelados. Según un catálogo de 1808, el Padre Fria

describe los dibujos diciendo que

<sup>365</sup> Ibid., 34-36. El *Speculum* de Toledo se perdió durante la Guerra Civil española y a día de hoy se desconoce su paradero. Silber da una lista completa con los folios y la descripción iconográfica de las imágenes. También hace una reconstrucción de los folios desaparecidos.

<sup>366</sup> Para más información sobre el manuscrito romano ver Chiara Frugoni y Francesca Manzari, *Immagini di San Francesco in uno Speculum Humanae Salvationis del Trecento. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2.* (Padova: Editrici Francescane, 2006).

“son feos y disformes”<sup>367</sup>. En el caso de las miniaturas del *Speculum* de Munich, estas son muy esquemáticas habiendo sido dibujadas con tinta marrón, mientras que las miniaturas del *Speculum* de Roma son mucho más elaboradas con colores brillantes.

Del grupo gótico-transalpino, el primer manuscrito conocido es el *Speculum Huamane Salvationis* que se encuentra en el monasterio benedictino de Kremsmünster, con signatura Códice Cremifanensis 243, fol. 42r [Cat. 80]. Este *Speculum* no sólo es el más antiguo de este que posee miniaturas sino que además es el más antiguo de los manuscritos bilingües (latín-alemán)<sup>368</sup>. El primer depositario del manuscrito fue la antigua abadía imperial de Weissenau, cerca de Ravensburgo, donde fue creado entre 1325 y 1330 para la Orden de los Dominicos, y llegó hasta su localización actual tras la secularización de los monasterios alemanes en 1803<sup>369</sup>. La función del *Speculum* está claramente definida en su prólogo, donde el autor dice que la imagen se pone al servicio del gobierno de las almas y, acompañada por el texto, sirve para la predicación y la enseñanza. Por lo tanto, es un recurso para la formación escolar y de adultos.

Las miniaturas que acompañan a esta edición se encuentran en una franja, en el tercio superior de la página entre los dos tipos de textos, alemán sobre la imagen y latín bajo ésta. El fondo de las imágenes alterna el rojo y el azul en las cuatro representaciones de los dos folios. Las figuras se han ejecutado con pluma manteniendo el color del pergamino con alguna que otra excepción en los detalles que han sido pintados en rojo, verde, amarillo o azul. Tanto la composición como la configuración espacial están muy conseguidas. La imagen de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se encuentra en el folio 42r. Ésta imagen forma parte de un grupo de cuatro que empieza en el folio 41v con Cristo llevando a María consigo al cielo, sentándola en el trono junto a él y coronándola reina, más el rey David llevando a la ciudad

---

<sup>367</sup> Silber, “The Reconstructed Toledo Speculum”, 37.

<sup>368</sup> Willibrord Neumüller, *Speculum Humanae Salvationis* (Madrid: Editorial Casariego, 1998), 13.

<sup>369</sup> Ibid., 24-28.

de Sion el arca de la alianza. Continúa en el folio 42r con la mujer del Apocalipsis y el rey Salomón asignando a su madre un asiento a la derecha del trono. Esta secuencia se tiene que entender teniendo en cuenta que la figura es Cristo, rey celestial, entronizado junto a la Virgen María. Las otras tres imágenes son las prefiguras que se encuentran en el Antiguo Testamento. El arca de la alianza, que había contenido el maná, es una prefigura de la Virgen María. Por lo tanto, la entrada del arca de la alianza en Jerusalén es la prefiguración de la entrada de María en los cielos<sup>370</sup>. Por otro lado, la mujer envuelta en sol del Apocalipsis también fue comparada a la Virgen María, tal como puede verse por ejemplo en los escritos de Bernardo de Claraval. Para Bernardo, el sol, que ilumina a los buenos y a los malos, es la imagen de la misericordia infinita de María que con su clemencia, compasión e inmensa ternura se apiada de las miserias de todos los hombres<sup>371</sup>. Por lo tanto, lo más importante aquí es el papel de la Virgen María como intercesora de la Humanidad en los cielos donde se sienta a la derecha de Cristo. Por último, Salomón sentando a su madre a la derecha y coronándola es la prefiguración de la coronación de la Virgen en los cielos. Con esto queda establecida la figura y las tres prefiguras que serán explicadas con mayor profundidad dentro del texto original que acompaña a las imágenes.

Si se tiene en cuenta el hecho de que han sobrevivido unas cuatrocientas copias del *Speculum Humanae Salvationis* a lo largo de la Edad Media es posible identificar distintas variaciones iconográficas, algunas de las cuales mezclaron la tradición boloñesa y la gótico-transalpina. Estas variaciones deben ser explicadas teniendo en cuenta otros factores, como en qué taller se crearon, bajo qué circunstancias, o para quién se produjo el manuscrito en

---

<sup>370</sup> Ibid., 57.

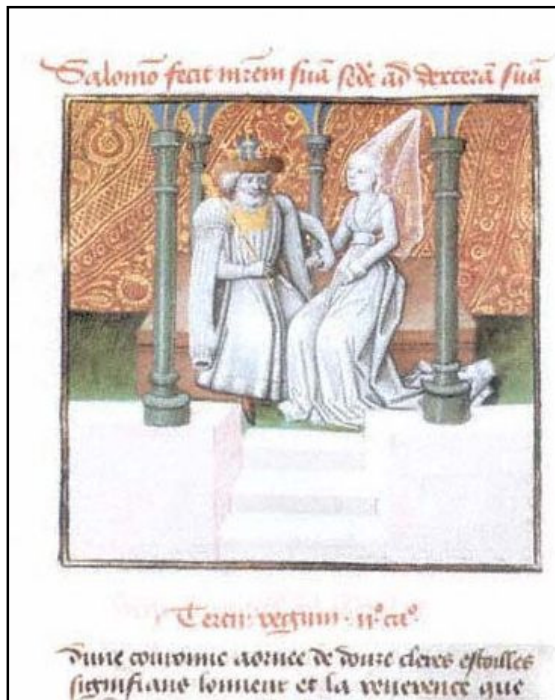
<sup>371</sup> Louis Rèau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: el Nuevo Testamento*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 732.



cuestión. El estudio individual de cada manuscrito excede los objetivos de esta investigación y quedaría pendiente para un futuro estudio de los *Specula*<sup>372</sup>.

En cada caso la escena de la Coronación de Betsabé aparece en la sección de las Alegrías de la Virgen María cuyo texto dice así:

Así pues, el Rey de los cielos te eligió y te elevó como esposa, amante, madre, hermana y reina. Igual que a ella Salomón la colocó [a su madre] a su derecha. Así el rey de los cielos, honra a su madre y la coloca en el trono a su derecha<sup>373</sup>.



Cat. 88. Betsabé y Salomón, *Speculum Humanae Salvationis*, Brujas, Bélgica, ca. 1450.

De esta manera queda establecida la relación entre Betsabé sentada a la derecha de Salomón y la Virgen María sentada a la derecha de su hijo Cristo en los Cielos, relación que se realiza visualmente en todos los *Specula*. Por lo tanto, en el contexto del *Speculum Humanae Salvationis*, la figura de Betsabé se tiene que entender no como una figura narrativa, sino como una figura simbólica que prefigura la Coronación de la Virgen María.

A pesar de que ya se ha establecido la función didáctica general del *Speculum Humanae Salvationis*, existe una zona donde desempeñó una función adicional en relación a

<sup>372</sup> Existen ya numerosos estudios de diversos *Speculum Humanae Salvationis*, pero no de todos.

<sup>373</sup> Ernest Meininger, ed. *Speculum Humanae Salvationis Kristische Ausgabe Übersetzung von Jean Mielot (1448)* (Leipzig: Mülhausen, 1907), 99. El texto en latín sería : “Ita Rex coelestis elegit te et assumpsit te in sponsam et amicam. In matrem, in suam, in sororem et in reginam. Te etiam Salomon thronum ad dextram suam collocavit; Ita Rex coelorum te, matrem suam, honoravit et ad dextram suam in throno suo te locavit”.

las cruzadas. Se trata de la corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña y conde de Flandes a mediados del siglo XV<sup>374</sup>. A pesar de que la mayor parte de ejemplos del *Speculum Humanae Salvationis* se supone que pertenecieron a las órdenes religiosas mendicantes como herramienta para enseñar la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a los iletrados, un número de estos manuscritos se crearon para la corte de Felipe el Bueno, como el que se encuentra en Copenhague (RDL, GKS 79 2º) [Cat. 87], el de Chicago (NL, Ms. 40) [Cat. 88] o el de Glasgow (GUL, Ms. Hunter 60) [Cat. 91] entre otros. En este ámbito aristocrático, el *Speculum* tenía un significado y una función muy específicos<sup>375</sup>. Los *Specula* que pertenecen a este grupo se caracterizan por haber alterado algunas composiciones introduciendo nuevos elementos visuales. En algunos casos se ha añadido una representación de Sinagoga y *Ecclesia* y en otros también se ha incluido la figura de la *Islamita*<sup>376</sup>. La inclusión de estas figuras dentro del modelo establecido de prefiguraciones, así como el uso de vestimentas siguiendo la moda de la corte borgoñona, hace que el significado varíe ligeramente y se convierta en un modelo para la interpretación tipológica relacionada con el presente histórico y con unas circunstancias concretas, más concretamente los planes de Felipe el Bueno para realizar una cruzada contra los musulmanes en Tierra Santa. De esta manera el *Speculum* funcionaría como un *Speculum principis* envuelto en el vocabulario del simbolismo histórico y tipológico. En realidad la época, el presente de Felipe el Bueno formaba parte del plan divino de Dios. Para este círculo aristocrático, el sistema tipológico no era un modelo exegético abstracto, alejado de la historia contemporánea y de la realidad, sino que se trataba de un sistema de referencia que tenía una gran importancia significativa dentro de su propio contexto histórico.

---

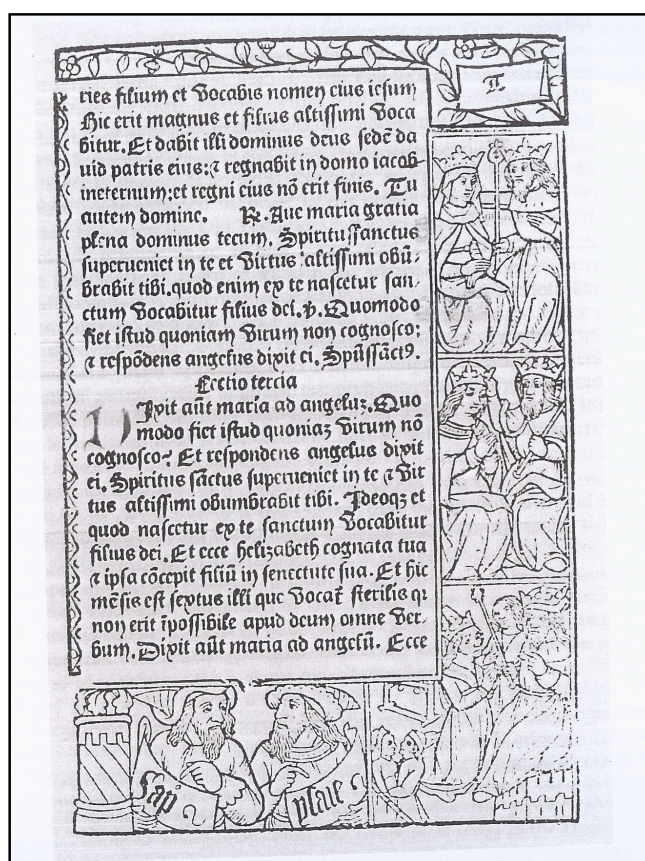
<sup>374</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 334-350.

<sup>375</sup> Ibid., 350. Esta función se tiene que entender dentro del gusto que existía por las obras tipológicas en esta época en la zona de Flandes.

<sup>376</sup> Ibid., 349.



La influencia de los manuscritos tipológicos se hizo sentir en otros tipos de textos, como por ejemplo en los Libros de Horas. Alrededor de 1480 empezaron a desarrollarse en los talleres de imprenta parisinos los márgenes tipológicos para los Libros de Horas<sup>377</sup>. Antoine Vérard fue uno de los primeros impresores que explotaron los márgenes de los Libros de Horas y su edición de 20 II 1489/90 lo demuestra [Cat. 88]<sup>378</sup>. Esta edición contiene cuarenta y ocho márgenes muy elaborados usando la tipología bíblica y una tabla o índice con todo el repertorio iconográfico. Este repertorio es el más extenso que se ha encontrado entre los Libros de Horas impresos, ya que ocupa dieciséis folios y no sólo identifica la iconografía que aparece en los márgenes sino que explica de qué manera las imágenes están relacionadas entre sí ofreciendo las fuentes bíblicas en cada caso<sup>379</sup>. El índice está en francés, mientras que el resto del manuscrito está en latín. La decoración se concentra en los márgenes, especialmente en el borde lateral exterior y el inferior. Para las



Cat. 146. Borde tipológico, *Libro de Horas* impreso por Antoine Vérard, París, Francia, 1488-1489.

<sup>377</sup> A pesar de que este estudio es sobre la miniatura medieval, los ejemplos xilográficos son tan importantes como fuente iconográfica que se han incluido también en este estudio.

<sup>378</sup> Mary Beth Winn, "Vérard's hours of February 20, 1489/90 and their biblical borders", *Bulletin du Bibliophile* 2 (1991), 299-330. Existen copias anteriores pero incompletas por la pérdida de folios como el manuscrito de Ferrara, Biblioteca communal Ariostea, el cual tan solo posee un folio, el fol. e4, donde aparece la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

<sup>379</sup> *Ibid.*, 300.

presentan una serie de imágenes bíblicas que siguen el sistema tipológico según aparece en la *Biblia Pauperum*, donde cada personaje o evento del Nuevo Testamento se relaciona con dos personajes o eventos del Antiguo Testamento<sup>380</sup>.

Cada margen del Libro de Horas forma una unidad tipológica. Se divide en una fila vertical con tres viñetas con el episodio del Nuevo Testamento en el centro y sus prefiguraciones colocadas en la viñeta superior e inferior. La viñeta inferior ocupa la esquina del folio, y el resto del borde inferior lo ocupan las figuras de dos profetas, los cuales se identifican con la filacteria que sostienen. Por ejemplo, en el borde número 46 [Cat. 146] se encuentra la Coronación de la Virgen María en el centro con Salomón sentando a su madre a la derecha en la viñeta superior, y con Ester ante Asuero en la viñeta inferior. Aquí ya quedan establecidas las dos prefiguraciones de la Virgen María: Betsabé y Ester. Siguiendo con la composición de los folios, cada una de estas unidades tipológicas estaban identificadas con una letra del alfabeto que servía como guía y que se podía consultar en la tabla o índice que Vérard tenía al principio de sus Libros de Horas. De esta manera, Antoine Vérard se aseguraba de que la relación de las imágenes, de las figuras y las prefiguraciones, estuviera bien explicada, tal vez porque los lectores no acababan de entender la relación que existía en el diseño tripartito de los márgenes. La función de estos Libros de Horas queda claramente establecida en el prólogo: Vérard empieza citando la epístola de San Jerónimo a Dame Marcelle donde le dice que no hay nada más agradable para los seres humanos que entender los misterios de Dios y conocer sus palabras y sus acciones; y sigue citando a un sabio que dice que el ojo nunca se

---

<sup>380</sup> Ibid., 306. La *Biblia Pauperum* tuvo una larga tradición desde el siglo XIII en forma manuscrita primero, y luego reproducida en grabados hasta el siglo XVI. El número de anti-tipos del Nuevo Testamento podía variar entre 34 y 50, pero todos mantenían la misma organización (un tipo y dos anti-tipos). La selección de los anti-tipos mostraba un resumen de la vida de Cristo, la relación de Dios con los hombres y, la más completa, la historia de la Virgen María. Otras ediciones posteriores del Libro de Horas impreso también fueron influidas por la otra gran obra tipológica, el *Speculum Humanae Salvationis*. Es importante mencionar que la *Biblia Pauperum* fue uno de los primeros libros en imprimirse y por lo tanto, las imprentas ya poseían un gran número de modelos iconográficos de carácter tipológico que les pudieron ayudar en la creación de este tipo de Libro de Horas. Ver también Mary Beth Winn, "Biblical Typology in the Border of French Books of Hours (1488-1510)", en *Ideas of Order in the Middle Ages*, Acta 15 (1988), 102-103.

cansa de mirar ni los oídos de escuchar. Estas autoridades, dice Vérard, justifican su edición, y después introduce las características particulares de su manuscrito:

*“il est decent et convenable en ces heures  
imprimees...mettre et rediger en brief le contenu en icelles affin  
que ce que l’ouye ne peut comprendre l’oeil puisse veoir et  
regarer les protractions et figures par lesquelles ung chacun  
pourra avoir clere notice et congnoissance des misteres de Dieu  
figurez par le Vieil et Nouveau Testaments”*<sup>381</sup>.

Vérard continua con San Pablo que dice que *“toutes choses nous estoient faictes par figure”*<sup>382</sup>. Por lo tanto estas Horas ofrecen dos imágenes del Antiguo Testamento como verificaciones de una figura o evento del Nuevo Testamento. Después el prólogo explica como el lector puede localizar estas figuras a través de las letras guía: *“Lesquelles figures et histoires on po[u]rra clerement congnoistre en quel lieu elles sont situees et assises selon l’ordre des lettres de l’a.b.c. et en quel libre elles sont escriptes”*<sup>383</sup>. Y el prólogo termina con la fórmula: *“A l’onneur et louange de Dieu...”*<sup>384</sup>.

De esta manera el prólogo de Vérard declara el valor de su Libro de Horas a través de citas de autoridades religiosas. Su manuscrito es de un gran valor porque tiene que ver con las acciones de Dios y porque usa tanto “figuras” como textos que permiten a los lectores emplear sus oídos y sus ojos para entender los misterios de Dios. Una vez más nos

---

<sup>381</sup> Ibid., 318. Esta es la página en la que los textos que aquí se transcriben se encuentran. Traducción libre: “Es digno y apropiado en estas horas impresas... establecer y escribir brevemente el contenido de estas con la finalidad de que aquello que el oído no comprende, los ojos lo pueden ver y observar las figuras a través de las cuales uno podrá entender y conocer claramente los misterios de Dios en el Antiguo y el Nuevo Testamento”.

<sup>382</sup> Traducción libre: “todas las cosas aparecen hechas por figura”.

<sup>383</sup> Traducción libre: “Estas figuras e historias se podrán conocer claramente en qué lugar están situadas y asentadas según el orden de las letras del a, b, c, y en qué libro se encuentran.”

<sup>384</sup> Traducción libre: “En honor y alabanza de Dios”.

encontramos ante un manuscrito con un gran valor didáctico, dedicado a enseñar tipología bíblica.

Este tipo de Libro de Horas impreso, junto con el resto de los textos tipológicos, influyeron en los Libros de Horas manuscritos que se crearon con posterioridad en el siglo XVI. Estos podían usar parte o todo el repertorio tipológico para decorar sus folios. Ese es el caso de los dos Libros de Horas que se van a estudiar a continuación.



Cat. 197. Coronación de María, Betsabé y Ester, *Libro de Horas*, Flandes, Países Bajos, principios del siglo XVI.

El Libro de Horas de la Österreichischen Nationalbibliothek de Viena con signatura Códice 1858 [Cat. 197] es un manuscrito flamenco de principios del siglo XVI<sup>385</sup>. Creado por la escuela de iluminadores de Gante-Brujas, también se le conoce como las Horas de Croy. Escrito en latín, su decoración es de una alta calidad con un gran uso del dorado. Todo el manuscrito tiene por cada escena del Nuevo Testamento una o dos escenas tipológicas del Antiguo Testamento. La organización de las escenas es distinta a la que se ha visto en el Libro de Horas de Vérard. En este caso, la escena del Nuevo Testamento va a ocupar tres

<sup>385</sup> *Das Croy-Gebetbuch: Códice 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Luzern, Suiza: Faksimile Verlag, 1993).

cuartos de uno de los folios, por norma general el verso, con una de las prefiguras en la parte inferior. La otra prefigura se va a colocar en la parte inferior en el recto del folio siguiente, con el texto en la parte superior. Los márgenes de ambos folios están decorados con estructuras arquitectónicas de carácter gótico con santos sobre pedestales. Siguiendo las Horas de la Virgen, en Vísperas, en el folio 96v se encuentra la Coronación de la Virgen María por su Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en los Cielos. Justamente debajo se encuentra Betsabé sentada a la derecha de Salomón y siendo coronada por su hijo. En el folio contiguo está la iconografía de Ester y Asuero. A diferencia de las Horas de Vêrard, este Libro de Horas no tenía ninguna guía ni inscripción que explicase el sistema tipológico al dueño o destinatario del manuscrito.

El otro Libro de Horas de la Pierpont Morgan Library con signatura Ms. M. 129 [Cat. 185] también sigue el ejemplo de los Libros de Horas tipológicos, aunque en este caso tan sólo aparece una prefigura por cada figura. Este manuscrito se creó en el siglo XVI en Ruan, Francia, para Marguerite Lecamus, “espouse de M. Leonor de St. Leu nothaire au châtelet”,<sup>386</sup> tal y como indica una inscripción en el manuscrito. El Libro de Horas sigue el formato original con un calendario, fragmentos de los Evangelios, las oraciones a la Virgen María, las Horas de la Virgen seguidas de las Horas de la Cruz y del Espíritu Santo, la Letanía, el Oficio de los Muertos y más oraciones en francés. El manuscrito está compuesto por trece miniaturas a folio entero y veinticuatro miniaturas más pequeñas siguiendo la decoración del calendario. Las miniaturas que ocupan el folio completo están divididas en dos partes: el Antiguo y el Nuevo Testamento. La escena del Nuevo Testamento ocupa tres cuartos del folio y en la parte inferior aparece representada la prefiguración del Antiguo Testamento. El estilo de las miniaturas no es de una gran calidad y el artista le da mucha

---

<sup>386</sup> VV.AA”.Descriptions of Medieval and Renaissance Manuscripts. MS. 129”, *Corsair: The Online Research Resource of the Pierpont Morgan Library*, <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0129.htm> (consultada el 28 de marzo de 2011), 1-3.



prominencia a los detalles arquitectónicos. Un posible retrato de la dueña arrodillada ante la Virgen con el Niño aparece en el folio 82v. Siguiendo las Horas de la Virgen se encuentra la Coronación de la Virgen María en los Cielos, y en la parte inferior se encuentra Betsabé sentada a la derecha de su hijo Salomón. Al igual que en el Libro de Horas anterior, no existe ninguna guía para explicar la combinación de imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Sin embargo, en este caso parece ser que la imagen sola no era suficiente, y en la parte inferior se encuentran dos inscripciones identificando tanto a Betsabé como a Salomón.

Es interesante observar que este tipo de Libro de Horas de carácter tipológico parece surgir durante el declive de los otros textos tipológicos como la *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationes*, aunque la cantidad de manuscritos que se han encontrado no es suficiente para demostrar una tendencia hacia este tipo de Libros de Horas durante la Baja Edad Media. Sin embargo, queda claro que este tipo de manuscritos existía y que la presencia de Betsabé como prefigura de la Virgen María era una de las escenas más repetidas.

Es importante mencionar que la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón también se representó en otro Libro de Horas, pero sin carácter tipológico, que ya ha sido analizado en el capítulo anterior: el Libro de Horas que se encuentra en la biblioteca municipal de Besançon, Francia, con la signatura Ms. 148 [Cat.140]<sup>387</sup>, que fue creado en el sureste de Francia, probablemente



Cat. 140. Betsabé y Salomón, *Libro de Horas*, Lyon (?), Francia, ca. 1480-1485.

<sup>387</sup> La direction du livre et de la lecture et l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS), "Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148" en *Enluminures: La Base Enluminures*,

en un taller de Lyon entre 1480 y 1485. La escena de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se encuentra situada al final de un ciclo iconográfico que empieza con el baño de Betsabé y continúa con la intercesión de Betsabé ante David dos veces; una sola y otra acompañada por su hijo Salomón. Una vez más las historias que se han representado siguiendo los Salmos Penitenciales tienen que ver con la historia completa de Betsabé, y por lo tanto se puede considerar como su propio ciclo iconográfico dentro de un manuscrito de uso privado cuya función era la de edificar y educar.

La misma influencia de los textos tipológicos, especialmente los de la *Biblia Pauperum*, que hicieron que varios Libros de Horas incorporasen prefiguraciones entre sus folios, también se hizo sentir en los Salterios. Un ejemplo de esta influencia se puede encontrar en un Salterio del siglo XV que se encuentra en la Huntington Library en California con signatura Ms. HM 1041 [Cat. 19]<sup>388</sup>. El libro fue creado en el sur de Italia, probablemente en Nápoles, aunque se desconoce el mecenas o destinatario del mismo. Sin embargo se ha podido identificar la mano de un artista, la de Matteo Felice, aunque muchas de las imágenes han sido dañadas y repintadas por otro artista<sup>389</sup>. En términos litúrgicos, este salterio contiene todos los elementos tradicionales: los salmos, oraciones, cánticos, el *Gloria*, el credo, el *Pater Noster*, el *Te deum* y el credo atanasiano. Al final también se ha añadido una letanía de los santos. Está ricamente decorado con un estilo que sigue las convenciones del Quattrocento italiano con un buen sentido de los volúmenes y un intento de crear un espacio tridimensional—aunque en algunos casos sin mucho éxito. Los colores son ricos y brillantes, y el artista hace un gran uso del dorado como elemento decorativo en todo el manuscrito. Esto, junto con la buena calidad de los materiales, indica que este manuscrito iba dirigido a

---

[http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_98=REF&VALUE\\_98=D-001693](http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=D-001693) (Consultado marzo 25, 2011).

<sup>388</sup> Seymour De Ricci y W. H. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada* (New York: Kraus, 1935-37; index 1940), 83. Desafortunadamente esta es una de las pocas fuentes que contiene información sobre este maravilloso manuscrito.

<sup>389</sup> Ibid.

algún mecenas acaudalado. La decoración del manuscrito no sigue los salmos de forma literal, sino que tiene un programa iconográfico independiente. Este programa empieza en los dos primeros folios con el árbol de Jesé, con Santa Ana dando a luz a la Virgen María y los desposorios de la Virgen rodeados por prefiguraciones del Antiguo Testamento y por profetas. Después, cada división de los salmos va precedida en la parte superior del folio por tres viñetas separadas con un marco dorado. Las centrales representan los momentos más importantes de la vida de la Virgen María y de Cristo acompañados a ambos lados por sus correspondientes prefiguraciones en el Antiguo Testamento. En la parte superior de cada escena aparece una leyenda identificando la escena central del Nuevo Testamento o dando la referencia bíblica de las escenas del Antiguo Testamento. En algún momento alguien escribió los nombres de los personajes del Antiguo Testamento sobre las miniaturas<sup>390</sup>. Precediendo al salmo 97 se encuentra la escena de la Dormición y la Ascensión de la Virgen María acompañada, a la derecha, por Betsabé sentada a la derecha de Salomón y, a la izquierda, por Ester y Asuero. Esta elección de un sistema decorativo tipológico tan poco común en los salterios sólo se puede entender a través de la influencia que la *Biblia Pauperum* tuvo en la Baja Edad Media. La organización de las escenas y la elección iconográfica no deja lugar a dudas de que el artista de este manuscrito tenía una copia de una *Biblia Pauperum* a su alcance, probablemente una de la familia austriaca, mientras completaba el salterio<sup>391</sup>. Sólo queda especular sobre la función de la figura de Betsabé dentro de este contexto, que sirve para reforzar la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

La influencia de los textos de carácter tipológico se va a dejar sentir en otros medios artísticos, especialmente en la creación de tapices. Si bien este estudio se centra sobre todo en la miniatura, cabría hacer un breve paréntesis para ver de qué manera la imagen de Betsabé se

---

<sup>390</sup> De Ricci en su censo de manuscritos que se encuentran en Estados Unidos se equivocó a la hora de identificar la escena de Salomón y Betsabé, confundiéndola con la de Salomón y la Reina de Saba.

<sup>391</sup> Adrian Wilson y Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500* (Berkeley: The University of California Press, 1984), 28.



representa en el espacio público de la Iglesia<sup>392</sup>, donde Betsabé apareció sobre todo como madre reina. El ejemplo que se va a analizar para ver de qué manera fue adaptado un tema iconográfico más común a las *Biblia Pauperum* y a los *Specula Humanae Salvationis* es el del tapiz de las tres coronaciones del tesoro de la catedral de Sens (Fig. 6)<sup>393</sup>.



Fig. 6. Salomón coronando a Betsabé, Tapiz de las Tres Coronaciones, Catedral de Sens, Francia, ca. 1476.

El tapiz de las tres coronaciones fue realizado alrededor de 1476 y es uno de los tapices más antiguos de producción francesa que se conoce hasta el momento, junto con el del Apocalipsis de Angers realizado entre 1373 y 1384. Su confección fue encargada por el cardenal Carlos de Borbón y fue entregada a la catedral de Sens como ofrenda a Dios y a la Iglesia. Regalo digno de reyes, el tapiz fue confeccionado con hilos de oro y de plata que añadían luminosidad. La composición de esta obra fue hecha a semejanza de una T inversa donde la franja superior tenía una sola escena, y la franja inferior estaba dividida en tres partes con una escena cada una. De izquierda a derecha, la primera escena en la franja inferior es la de Betsabé siendo coronada por Salomón; la segunda escena en la franja inferior

<sup>392</sup> De hecho los tapices también formaban parte de otro espacio, el doméstico, como la serie de tapices representando la historia de David y Betsabé en Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen, Francia, creado en Arras en el siglo XVI (Fig. 7).

<sup>393</sup> Lydwine Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements: Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens* (Bélgica: Mame, 1993), 22-25, 83-85. Este es el estudio más completo llevado a cabo sobre este tapiz y por lo tanto será al que nos remitiremos en las próximas páginas.

es la de la coronación de la Virgen María por la Trinidad; encima de esta escena, en la franja superior, se encuentra un concierto de ángeles en el cielo; la última escena en la franja inferior es la de la coronación de Ester por el rey Asuero.

En la primera escena, Betsabé se encuentra en el centro de la composición bajo un baldaquín ricamente decorado. Está sentada a la derecha en un banco alargado que tiene dos sitios claramente definidos por dos cojines: el lugar de Betsabé y el lugar que le corresponde a Salomón. Salomón se encuentra de pie a la izquierda delante de su propio trono y coloca una corona sobre la cabeza de su madre. A ambos lados del baldaquín se encuentran los miembros de la corte. A la derecha están las damas y a la izquierda se encuentran los caballeros.

En la tercera escena también hay un gran trono central donde Ester, ya coronada, se encuentra a la izquierda de la composición arrodillada ante el rey Asuero, quien se encuentra a la derecha sentado en su trono. Lo que aquí se representa no es tanto la coronación de Ester como el encuentro de ambos. Ester se encuentra en actitud de intercesión con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada. A ambos lados se encuentran los cortesanos, en una composición similar a la de la coronación de Betsabé.

Las escenas de Betsabé y de Ester flanquean la imagen central: la coronación de la Virgen María por la Trinidad en el Cielo. La escena en sí se desarrolla dentro de un óvalo rodeado por ángeles cantando que van desde la franja inferior hasta la terminación de la T invertida. La Virgen María se encuentra en el centro de la composición con Cristo a la derecha y Dios padre a la izquierda. Entre ambos, y sobre la corona que Padre e Hijo están colocando sobre la cabeza de María, se encuentra la paloma del Espíritu Santo. Tanto Dios Padre como Cristo están sentados en un trono cuyo respaldo se asemeja a las vidrieras de la catedral. La Virgen María se encuentra arrodillada con las manos en posición de plegaria.

Este tipo de iconografía y de composición se asemeja a la de algunos ejemplos de la *Biblia Pauperum* o del *Speculum Humanae Salvationis* ya mencionados en este capítulo. Asimismo, el mensaje de este tapiz es de carácter tipológico, como el visto en los ejemplos de la miniatura. La función del tapiz de la catedral de Sens es ante todo didáctica. Los tapices se colgaban entre los pilares de la nave de la catedral o cubriendo el coro litúrgico. El tema del tapiz a veces complementaba otros temas que estaban representados en otros medios artísticos dentro de la catedral. Al ser el tapiz un medio móvil, éste se podía guardar o sacar a la vista de la congregación durante ciertos eventos litúrgicos. El tapiz de las tres coronaciones tenía una función estética, por su belleza, y didáctica, ya que explicaba uno de los grandes mensajes de la Iglesia: el de María intercesora. Este no será el único ejemplo de la iconografía de Betsabé en los tapices, aunque los siguientes ejemplos aparecen ya en época moderna como por ejemplo los tapices que actualmente se encuentran en el Musée national de la Renaissance en Château d'Ecouen en Francia (Fig. 7)<sup>394</sup> y en el Museo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial en España, casi todos ellos creados en Bruselas entre los siglos XVI y XVII. En el caso del tapiz de Francia éste sigue una narración histórica, mientras que los tapices del Escorial siguen una narración tipológica.

## Conclusiones

A diferencia de la intercesión de Betsabé ante David, su intercesión ante Salomón se representó poco y casi todos sus ejemplos se pueden reducir a copias del *Concordantiae Caritatis* creado en Austria en el siglo XIV. En este contexto, la intercesión de Betsabé aparece como la prefiguración de la dormición de la Virgen y de la enseñanza de Cristo, “Honrarás a tu padre y a tu madre”. Estas prefiguraciones son muy originales y solamente se van a encontrar en este tipo de manuscritos. Por otro lado, teniendo en cuenta la distribución

---

<sup>394</sup> Para más información sobre este tapiz ver Francis Salet, *David et Bethsabée* (París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980).

cronológica de los manuscritos que han sobrevivido con la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón, se puede concluir que éste fue un tema muy popular durante la Baja Edad Media, si bien el primer ejemplo aparece en el siglo IX en Siria (en el *Sacra Parallela*) procedente del Imperio Bizantino. Esta iconografía volverá a resurgir en el siglo XIII en Oxford, Inglaterra, en la Biblia de Lothian y en París, Francia, en las Biblias Moralizadas. Pero es a partir de la creación en el siglo XIII de la *Biblia Pauperum*, y en el siglo XIV del *Speculum Humanae Salvationis*, dos de los libros tipológicos más populares de la Edad Media, cuando la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se va a extender por todo Occidente, desde Austria hasta Inglaterra y desde España hasta Alemania. La iconografía de estos manuscritos se codificó desde el principio, y posteriormente se crearon múltiples copias del mismo manuscrito con mayor o menor pericia artística a lo largo de toda Europa entre los siglos XIII y XVI. En un principio estos manuscritos se crearon en un ámbito monástico, sin embargo tardaron poco en empezar a ser reproducidos por talleres seculares y por imprentas.

Al igual que la intercesión de Betsabé ante Salomón, la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón estará sujeta a diversas interpretaciones. En el *Sacra Parallela*, al igual que en la Biblia de Lothian o en el Libro de Horas de Besançon, donde esta iconografía forma parte de un ciclo mayor de la vida del rey David y de Salomón, la función de esta iconografía es didáctica y sigue una narración histórica. Betsabé aparece representada no solo como el objeto de deseo del rey David, sino también como la reina madre que logra asegurar el trono para su propio hijo, quien la sentará a su derecha honrándola por ello. A través de las Biblias Moralizadas la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón empieza a formar parte de una narración simbólica en la que esta escena aparece como la prefiguración de la Virgen María sentada a la derecha de Cristo en los Cielos. Esta misma escena formaría parte de una crítica a los judíos en la faceta de

*Speculum Principis* de las Biblias Moralizadas, ya que *Ecclesia* y *Sinagoga* aparecen flanqueando a Cristo y la Virgen María y el texto habla de la ceguera de los judíos para aceptar a Jesucristo como el Hijo de Dios. También se podría argumentar la importancia de la reina madre como figura clave en el reinado de su hijo, especialmente porque en la iconografía presente en la Biblia Moralizada de Toledo es Betsabé quien corona a su hijo Salomón y no al revés. Ya se ha mencionado en el Capítulo 4 que es muy posible que la Biblia Moralizada de Toledo fuera comisionada por Blanca de Castilla para su hijo Luis IX de Francia<sup>395</sup>. Tras la muerte prematura de Luis VIII en 1226, Blanca de Castilla organizó la coronación de un jovencísimo Luis, quien contaba con doce años de edad, en la Catedral de Reims y obligó a los barones renuentes a jurar lealtad al nuevo rey<sup>396</sup>. Debido a la juventud del rey, Blanca de Castilla se convirtió en regente durante ocho años y salvaguardó los intereses de su hijo contra los nobles rebeldes del sur de Francia. Si Luis IX llegó a reinar en Francia fue gracias a su madre, que fue una gran influencia a lo largo de su vida. Por lo tanto, en este contexto Blanca de Castilla se puede equiparar también con Betsabé, una reina madre del Antiguo Testamento a través de cuya influencia e intercesión logra que su hijo reine.

En la *Biblia Pauperum* Betsabé sentada a la derecha de Salomón deja de aparecer en un ciclo narrativo para convertirse en una figura tipológica relacionada con la Dormición y Ascensión de la Virgen María, con la Coronación de la Virgen María en los Cielos y con Ester ante Asuero, siendo esta última la segunda prefigura de la Coronación de la Virgen María<sup>397</sup>. Podríamos interpretar que la iconografía de la Coronación de Betsabé aparece después de que se popularice la Coronación de la Virgen María, ya que hasta el siglo XII no

---

<sup>395</sup> John Lowden, *The Making of the Bible Moralised: I. The Manuscripts* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000), 9, 127-132. Se han considerado también otras opciones, pero en vista de la iconografía elegida de Betsabé coronando a su hijo Salomón, me parece más probable que fuera Blanca de Castilla la que comisionara este manuscrito. Un estudio en profundidad sobre este tema quedaría pendiente para el futuro.

<sup>396</sup> Ted Byfield, *A Glorious Disaster: AD 1100 to 1300: The Crusades: Blood, Valor, Iniquity, Reasons, Faith* (Edmonton: SEARCH, The Society to Explore and Record Christian History, 2008), 140.

<sup>397</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Nuevo Testamento*, 643-645. Para un estudio más detallado sobre la relación entre Ester y Betsabé ver capítulo 8.

existía esta iconografía y es a partir del siglo XIII, después de que esta tema se difundiera en los pórticos de las iglesias más importantes de toda Europa, que Betsabé aparece coronada por su hijo Salomón<sup>398</sup>. Sin embargo, existen pocos ejemplos de la coronación de Betsabé por su hijo Salomón en comparación con los de Betsabé sentada a la derecha de su hijo. Esta es la iconografía más recurrente en el *Speculum Humanae Salvationis*, donde Betsabé prefigura la Coronación de la Virgen María o La Virgen María sentada a la derecha de Cristo. A pesar de que la mayor parte de ejemplos del *Speculum Humanae Salvationis* se supone que pertenecieron a las órdenes religiosas mendicantes como herramienta para enseñar la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a los iletrados, otros fueron comisionados por miembros de la corte de Felipe el Bueno en Flandes. Éstos manuscritos se caracterizaron por la introducción de nuevos elementos visuales como lo son *Ecclesia*, *Sinagoga* y la *Islamita*<sup>399</sup>. Al incluir a estas figuras dentro del modelo establecido de prefiguraciones, el significado varía ligeramente para relacionarlo con el presente histórico y con unas circunstancias concretas, más concretamente con los planes de embarcarse en una cruzada en Tierra Santa de Felipe el Bueno.

El hecho de que la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón también apareciera en otro tipo de manuscritos, como los Libros de Horas o los Salterios, se tiene que entender como resultado de la gran influencia que ejercieron los manuscritos tipológicos en el ámbito artístico de la miniatura en la Baja Edad Media. Un gran número de talleres debía tener una copia de la *Biblia Pauperum* o del *Speculum Humanae Salvationis* para usarla como repertorio iconográfico en la creación de otros manuscritos<sup>400</sup>. Tanto en los Libros de Horas como en los Salterios de carácter tipológico, Betsabé sentada a la derecha de Salomón prefigura tanto la Coronación como la Dormición y Ascensión de la Virgen.

<sup>398</sup> Azcárate Luxán, “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, 353-363.

<sup>399</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands*, 348-350.

<sup>400</sup> Adrian Wilson y Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500* (Berkeley: The University of California Press, 1984), 28-29.

Con la invención de la imprenta, la difusión de los textos tipológicos aumentó, aunque por poco tiempo. Los mismos métodos que hacían posible esa difusión también se usaron para la publicación total de la Biblia enriquecida con ilustraciones. Esto hizo que los textos tipológicos como la *Biblia Pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis* fueran cayendo en desuso. A este nuevo avance tecnológico se le tiene que añadir la visión negativa que Martín Lutero tenía sobre la simbología y la alegoría durante la Reforma Protestante<sup>401</sup>. Martín Lutero arremetió contra los sistemas tipológicos alegando que las alegorías llegaban a ser arbitrarias e inútiles y se podían convertir en trabas del pensamiento<sup>402</sup>. Si se tiene en cuenta que la mayor parte de los territorios que caían bajo la influencia de los textos tipológicos también fueron zona de influencia de la Reforma Protestante, no es de extrañar que tanto la *Biblia Pauperum* como el *Speculum Humanae Salvationis* cayeran en desuso hasta su completa desaparición en el siglo XVII, y junto a éstos la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

---

<sup>401</sup> Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, trad. F. Hopman, 1ª edición 1919 publicada en holandés (Londres: Penguin Books, 1987), 205.

<sup>402</sup> Ibid. Huizinga cita una frase de Lutero sobre la alegoría: “Estos estudios alegóricos con el trabajo de personas que no tienen nada que hacer. ¿Crees que yo tendría dificultades para jugar a crear alegorías acerca de cualquier cosa creada? ¿Quién es tan débil mentalmente que no pueda probar su mano en ella?”





## Capítulo 7: El baño de Betsabé

### Fuentes textuales

La primera escena en la que Betsabé hace su aparición en el Antiguo Testamento es en II Samuel 11. El principio del texto dice así: “Sucedió que una tarde habíase levantado David de su lecho, y, paseando por la terraza del real palacio, divisó desde lo alto de la azotea a una mujer que se estaba bañando. Era la mujer de extraordinaria belleza. David envió a hacer indagación acerca de la mujer y se le informó “Trátase de Betsabé, hija de Eliam, esposa de Urías el Hitita”. Entonces David envió por ella unos emisarios, y, llegada a donde él, yació con ella en ocasión que se purificaba ésta de su impureza menstrual, y luego ella se tornó a su casa”<sup>403</sup>.

El texto narra los hechos, pero poco dice de la realidad física en la que se encuentran los personajes principales. ¿Exactamente dónde se encontraba Betsabé bañándose? ¿Se encontraba dentro de un *mikve*, su casa o el jardín? ¿Cuál era el grado de desnudez de esta mujer? ¿Estaba sola o acompañada por otras mujeres? Lo que el Antiguo Testamento obvia, lo suplirán con creces los artistas.

Louis Réau, en su estudio sobre la iconografía cristiana, sitúa el baño de Betsabé dentro del ciclo de la vida del rey David. Sin embargo poco dice sobre los diferentes modelos iconográficos que los artistas siguieron a lo largo de la Edad Media<sup>404</sup>. El baño de Betsabé probablemente sea la escena más representada del ciclo de esta mujer del Antiguo Testamento. A pesar de que existen algunos ejemplos del baño entre los siglos IX y XIII, no

---

<sup>403</sup> Cantera Burgos, Francisco y Manuel Iglesias González, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000). La referencia a la impureza menstrual aparece no sólo en los textos hebreo, arameo y griego, sino también en la Vulgata cuyo texto en latín dice así “missis itaque David nuntiis tulit eam quae cum ingressa esset ad illum dormivit cum ea statimque sanctificata est ab inmunditia sua”.

<sup>404</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 321-322.

será hasta el siglo XIV cuando esta iconografía cobrará una gran importancia y será representada en múltiples manuscritos<sup>405</sup>. Debido a esta popularidad, y a lo escueto de los detalles bíblicos, la iconografía del baño va a tener múltiples variaciones, como veremos a continuación.

### **Modelos iconográficos**

La escena del Baño de Betsabé puede aparecer sola o formando parte de un ciclo iconográfico más complejo. Cuando el baño aparece junto a otros episodios de la vida de David, éstos suelen incluir la batalla entre David y Goliat, David tocando el arpa en presencia de Saúl, David enviando a Urías a una muerte segura, y la batalla donde éste muere. En algunos ejemplos esta última escena es la única que acompaña al baño. En pocas ocasiones, la imagen del baño va a formar parte del ciclo de la vida de Betsabé.

Debido a la escasa información que se encuentra en la Biblia sobre el lugar y las figuras presentes, los artistas del Medievo crearon diversos modelos iconográficos en función del grado de desnudez de Betsabé y el espacio físico donde éste se encuentra.

El origen iconográfico del baño de Betsabé se podría encontrar en escenas grecorromanas del baño de Venus o Diana, cuya tipología podía haber sido fácilmente transferida a la escena bíblicas donde (Fig. 8).

---

<sup>405</sup> La iconografía del baño de Betsabé se puede encontrar en los siguientes manuscritos: en el *Sacra Parallela* (París, BNF, Cod. Par. Gr. 923, fol. 282v); en varios salterios (Oxford, New College, Ms. 322; CambridF, Ms. Lat. 10525, fol. 85v; París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ars. 5095, fol. 18v); en varias Biblias (Amiens, Bibliothèque Communale, Ms. Lat. 108, fol. 94r; Nueva York, PML, Ms. M. 638, fol. 41v; Vienna, ÖNB, Cod. 2774, fol. 133v); en todas las Biblias moralizadas y las Biblias Historiadas de Guyart des Moulins; en el *Concordantie Caritatis* (Austria, Stifsbibliothek Lilienfeld, CLi 151, fol. 160v); en el *Fleur des Histories* (París, BNF, Ms. Fr. 55, fol. 62r); en un breviario franciscano (Nueva York, PML, Ms. M. 52, fol. 329r); y en más de cien Libros de Horas. Los ejemplos iconográficos son tan numerosos que no se podrán dar en el cuerpo del texto, y por lo tanto aparecerán las referencias al catálogo a pie de página.

## El baño de Betsabé: grados de desnudez

Betsabé puede aparecer o bien en paños menores, o cubierta por un velo, o completamente desnuda.



Cat. 126. El baño de Betsabé, *Libro de Horas de Ana de Francia*, Francia, finales del siglo XV.

En las miniaturas en las que Betsabé aparece vestida, ésta suele llevar una camisola blanca bajo una túnica con mangas cortas y un profundo escote en V en la parte delantera atado con cordones; sobre esta prenda después se ponían las damas el vestido<sup>406</sup>. Una de las variantes dentro de esta prenda es el color y los elementos decorativos como los bordados. El elemento que más varía en estos ejemplos es el grado en el que Betsabé se

levanta las faldas. En algunos ejemplos Betsabé sujeta el borde de sus ropajes mientras se sube las faldas hasta las rodillas. En otros casos, las faldas ascienden hasta la mitad del muslo, y las manos de Betsabé descansan o bien sobre los muslos desnudos o a cada lado de sus piernas. Por último, en otros ejemplos Betsabé levanta sus faldas hasta la parte superior del muslo y, sus manos bien sostienen el borde de las faldas, bien descansan encima de sus piernas desnudas. En algunas ocasiones Betsabé luce un pelo rubio-rojizo suelto, pero en otras ocasiones se cubre el pelo o bien con una cofia o con un tocado.

<sup>406</sup> Ver Cat. 12, 23-24, 35, 73, 110, 114, 117, 126-128, 131-132, 142, 161-164, 189-190, 199-201.

El siguiente grado de desnudez de Betsabé es aquel en el que su cuerpo desnudo está cubierto por un velo<sup>407</sup>. Por norma general, este velo tan sólo cubre sus partes públicas dejando sus pechos al descubierto. En algunas ocasiones Betsabé extiende el velo delante de ella, pero en otras ocasiones el velo parece un añadido posterior, tal vez atendiendo a una reacción puritana del dueño o la dueña a la obvia desnudez femenina.



Cat. 160. Ciclo del rey David, *Libro de Horas de Marguerite de Coëtivy*, Francia, finales del siglo XV.

Finalmente, en la mayor parte de los ejemplos del baño, Betsabé se encuentra completamente desnuda<sup>408</sup>. Su

cuerpo se representa con miembros largos y delgados, hombros estrechos, caderas anchas y vientre hinchado. Suele tener la tez pálida y la cabellera rubia-rojiza suele caerle sobre la espalda. En algunas ocasiones Betsabé puede llevar un collar de oro en el cuello o una diadema en la cabeza. En algunos ejemplos, Betsabé cubre su sexo con la mano izquierda o con la derecha, aunque en otras es bastante explícito.

En casi todos los ejemplos, Betsabé dirige su cuerpo hacia el espectador aunque orientado levemente hacia la derecha o la izquierda dependiendo de la posición del rey David en el fondo, quien la suele observar desde una ventana o balcón. Betsabé no parece darse

<sup>407</sup> Ver Cat. 20, 122, 133, 144-145, 152, 155, 157-158, 160, 167 169-172, 175, 181-182, 186, 188, 191, 193, 196, 198, 202, 205-208.

<sup>408</sup> Ver Cat. 1, 13, 15, 28, 36, 39, 44, 49-50, 70, 99, 105, 109, 113, 115-116, 118-121, 123, 125, 130, 132-137, 141, 143, 147-151, 154, 156, 158-159, 165-166, 168, 173-174, 176-180, 183, 187, 192, 194, 203-204, 209.

cuenta de que está siendo observada por David o por el espectador, ya que parece estar mirando hacia abajo o hacia fuera del marco, evitando el contacto visual tanto con David como con el espectador<sup>409</sup>.



Cat. 130. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, Tours, Francia, ca. 1475.

### El baño de Betsabé: el espacio

Independientemente de su grado de desnudez, Betsabé puede aparecer o bien dentro de un espacio arquitectónico o bien al aire libre en un jardín.

<sup>409</sup> Existen dos ejemplos, uno en el *Fleur des Histories* de Jean Mansel [Cat. 105] y el otro el Libro de Horas de Luis XII [Cat. 156], en los cuales Betsabé parece saber exactamente que está siendo observada y su mirada se dirige hacia David al mismo tiempo que se dirige hacia el espectador.



Los ejemplos más tempranos, especialmente los del siglo XIII aunque también se pueden encontrar ejemplos esporádicos hasta el siglo XVI, sitúan a Betsabé dentro de un edificio, que puede relacionarse con un estilo arquitectónico gótico, mientras Betsabé se da un baño en una tinaja de madera<sup>410</sup>. Por norma general Betsabé aparece desnuda, aunque sólo sus pechos están al descubierto, ya que el resto de su cuerpo se encuentra sumergido en el agua dentro de la tinaja. En estos ejemplos, Betsabé suele llevar una cofia o tener el pelo suelto y una sirvienta suele asistirle en el baño. David puede aparecer o bien en un balcón en



**Cat. 28. El baño de Betsabé, Biblia Morgan, París, Francia, ca. 1244-1254.**

su palacio, mirando a través de una de las ventanas la casa de Betsabé donde ésta se está bañando, o bien puede estar dentro del espacio del baño.

A partir del siglo XIV la representación más común del espacio donde se baña Betsabé va a centrarse en un jardín al aire libre, y para

representar este espacio se han podido identificar tres modelos iconográficos que se fueron repitiendo a lo largo de la Baja Edad Media y que exponemos a continuación.

Por norma general, el primer modelo presenta hacia el fondo de la composición, o bien a la izquierda o bien a la derecha, un edificio en perspectiva con una ventada arqueada a través de la cual se puede percibir en algunos casos una bóveda de cañón o un techo simple de manera. El edificio puede ser representado o bien siguiendo un estilo arquitectónico gótico o un estilo clásico con pilastras, arquerías, entablamentos, frisos, frontones y cornisas. Desde una de las ventanas o balcones, David, a veces sólo o a veces acompañado por sirvientes, ve a Betsabé bañarse. Adjunto al edificio, y retrocediendo en el espacio en una perspectiva

<sup>410</sup> Ver Cat. 28, 36, 39, 44, 49, 70, 113, 116, 123, 210.



rudimentaria, se puede ver la continuación de la estructura arquitectónica o la parte superior de un muro que rodea el jardín. El jardín donde se desarrolla la escena tiene arbustos y árboles, algunos de estos últimos dando frutos rojos. En algunos casos, detrás del muro o de los árboles se puede divisar a lo lejos un paisaje o una hilera de edificios abiertos al horizonte. En primer plano, Betsabé se baña de pie o sentada en un pequeño estanque del que fluye un manantial<sup>411</sup>. En algunos casos, definiendo el segundo modelo, el estanque es reemplazado por un pilón sencillo, más parecido a una fuente-piscina con estatuas de Cupido en los bordes o con figuras grotescas decorando el grifo por el que fluye el agua<sup>412</sup>.

El tercer modelo iconográfico se diferencia de los dos anteriores en que en vez de una piscina simple, Betsabé se baña o bien en un estanque o manantial donde aparece



representada una fuente extremadamente elaborada, o bien dentro de la fuente propiamente dicha<sup>413</sup>. El agua fluye a través de la fuente con forma de columna escultórica decorada con hojas de acanto, aunque también puede estar decorada con frontones, pináculos, lancetas y rosetones haciendo referencia a elementos arquitectónicos góticos. También pueden aparecer grotescos decorando la columna arquitectónica que suele estar coronada por un Cupido, un león o alguna

**Cat. 166. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, Francia, finales del siglo XV.**

<sup>411</sup> Ver Cat. 12-13, 15, 23-24, 35, 50, 99, 110, 114-115, 122, 125, 130-131, 135, 147, 150-151, 154, 155, 167, 169, 171, 175, 177, 181, 194.

<sup>412</sup> Ver Cat. 105, 118-119, 121, 134, 137, 141-143, 148, 152, 156, 158, 161, 166, 168, 174, 178, 182, 191-193, 196, 200-202, 203, 207-209.

<sup>413</sup> Ver Cat. 20, 109, 117, 120, 126-128, 132, 136, 144-145, 149, 157, 159, 160, 162-165, 170, 172, 173, 176, 179-180, 183, 186-190, 198-199, 204-206,

centro o a un lado del pilón donde se va a bañar Betsabé. En algunos casos la fuente puede aparecer en el fondo, desde la que emana el agua del manantial donde se baña Betsabé.

### **El baño de Betsabé: otros elementos y figuras iconográficas**

En algunos ejemplos se funden el episodio del baño de Betsabé y el del mensajero que David envía para que la lleve a palacio, de manera que es posible encontrar a un emisario portando una carta o entregando una carta a Betsabé<sup>414</sup>.

El rey David suele ir vestido con ropajes que denotan su posición, llegando incluso a portar el manto con la flor de lis típica de la monarquía francesa. Por norma general, David suele llevar corona y se le representa como a un hombre maduro y con barba. En un gran número de imágenes, el rey suele ir acompañado por sus sirvientes, tal vez haciendo referencia al momento en que manda preguntar por Betsabé.

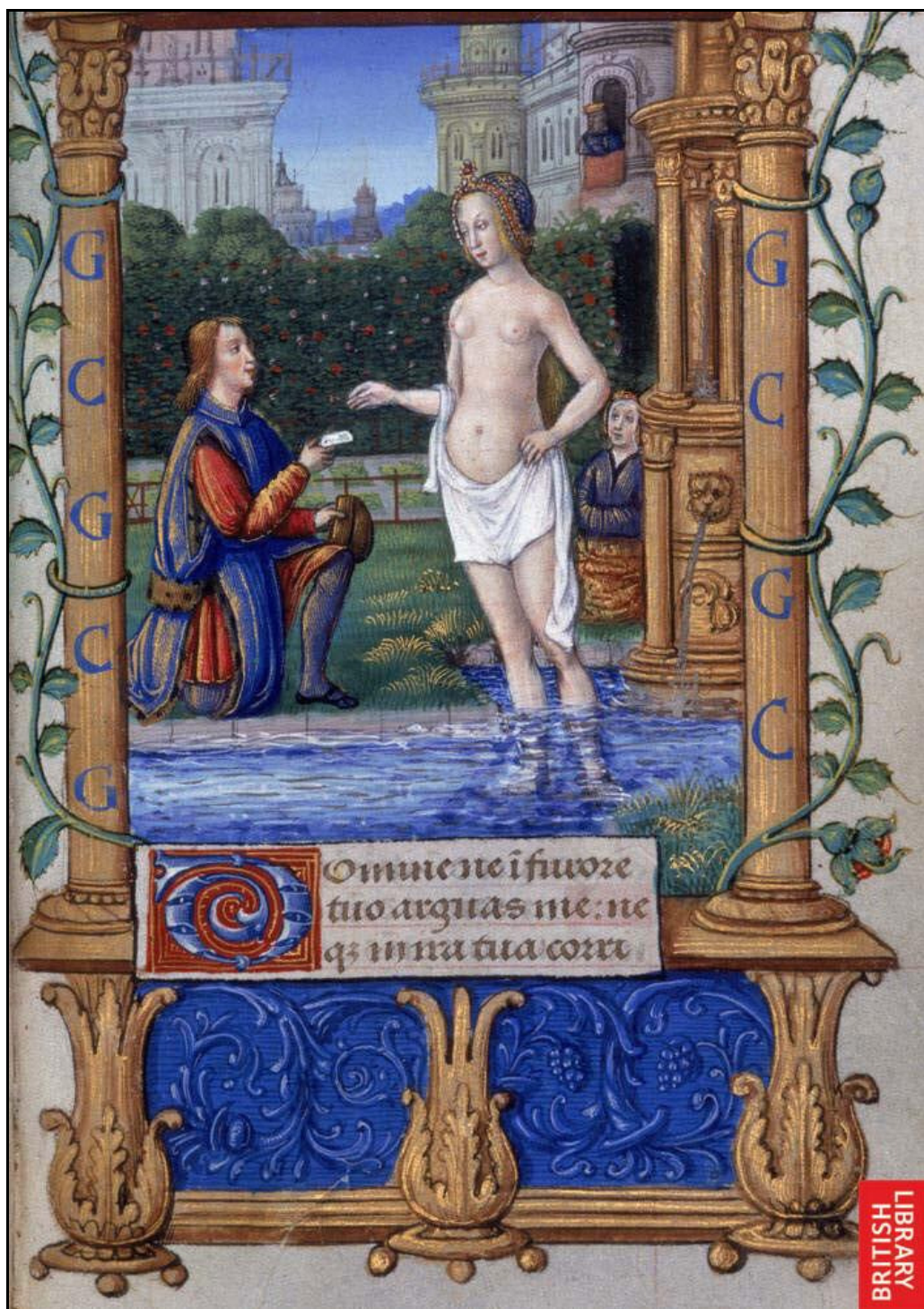
El último elemento iconográfico a tener en cuenta es que en numerosas ocasiones a Betsabé, vaya vestida, cubierta por un velo o desnuda, le atienden una o varias sirvientas o damas de compañía, que suelen ir vestidas—exceptuando el ejemplo del *Sacra Parallela* en el que la sirvienta que acompaña a Betsabé está desnuda. En algunas ocasiones estas mujeres sostienen el vestido o los zapatos de Betsabé; en otras le presentan un espejo, un peine y una bandeja o copa con frutos rojos<sup>415</sup>; y en algunas más miran hacia David mientras señalan a Betsabé.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> Ver Cat. 28, 120, 188-190, 196, 198, 201, 207-208, 210.

<sup>415</sup> Ver Cat. 120, 144, 157, 168, 173, 179-180, 183, 186-187, 198, 204-207.

<sup>416</sup> Ver Cat. 161.



Cat. 188. Betsabé recibiendo al emisario de David, *Horas de la Familia Vasselin*, Le Mans, Francia, ca. 1508-1514.



## Contextualización e interpretación

La desnudez de Betsabé oscilará entre los límites del pecado y la pureza. Tentadora o símbolo de la Iglesia, la piel de Betsabé parece albergar un universo de infinitas interpretaciones que se estudiarán a continuación.

La primera representación que ha llegado hasta nosotros del baño de Betsabé es la que se encuentra en el *Sacra Parallela* creada en el siglo IX en Siria [Cat. 1]<sup>417</sup>. En esta escena Betsabé aparece a la izquierda de la composición sentada sobre un banco con las piernas



Cat. 1. El baño de Betsabé, *Sacra Parallela*, Palestina, siglo IX.

cruzadas y con la mano izquierda dentro de lo que parece una palangana mientras se peina su cabello con la derecha. Betsabé está completamente desnuda, igual que la sirvienta que la atiende y que se encuentra en el centro de la composición. Betsabé y la sirvienta se encuentran dentro de un espacio arquitectónico bastante ambiguo pero que podría representar una casa de baños (¿la *mikve*?) o la casa de Urías el Hitita. David aparece en la parte superior rodeado por elementos arquitectónicos que representan el palacio real. Esta idea se ve reforzada no sólo por las elaboradas torres que enmarcan a David, sino también por la entrada a la azotea que se encuentra detrás del rey y que aparece como un arco geminado soportado por capiteles de estilo clásico, algunos de los cuales

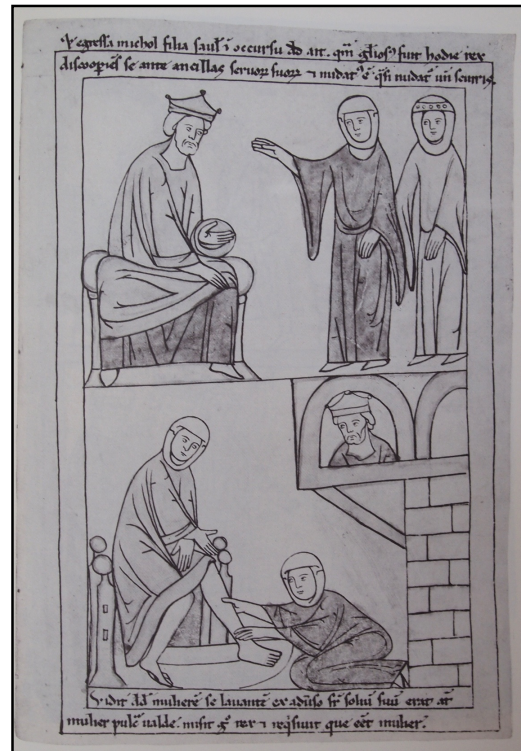
también parecen sostener el palacio y su azotea. David no parece ver a Betsabé ya que su

<sup>417</sup> Kurt Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923* (Princeton: Princeton University Press, 1979).

mirada se encuentra desviada hacia arriba y a la derecha. Esta escena se encuentra enmarcada dentro de un ciclo iconográfico de la vida del rey David y del rey Salomón cumpliendo así una función puramente didáctica.

El *Sacra Parallela* marca el punto de partida para el desarrollo de la iconografía del baño de Betsabé. Sin embargo, aparte de este primer ejemplo este primer ejemplo ningún otro ha llegado hasta nuestros días hasta que a finales del siglo XII la iconografía vuelve a resurgir en las Biblias de Pamplona<sup>418</sup>.

La Biblia del rey Sancho VII el Fuerte, más conocida como la Primera Biblia de Pamplona (actualmente en la *Bibliothèque Communale* de Amiens con signatura Ms. Latin 108 [Cat. 23]) es un claro ejemplo de una Biblia comisionada por la realeza<sup>419</sup>. En 1194, cuando Sancho, *Dux Navarrorum*, fue elegido rey de Navarra, Ferrando Petri de Funes, canónigo de Calahorra y canciller real, fue elegido para



Cat. 23. David y Michal y el Baño de Betsabé, *Biblia de Pamplona* (I), Pamplona, España, ca. 1194.

supervisar la creación de una Biblia para su nuevo rey<sup>420</sup>. La Biblia se creó en el *scriptorium* de Pamplona, el proceso tardó unos tres años y la nueva Biblia fue entregada al rey en 1197. Considerada como una de las creaciones artísticas más importantes de la Plena Edad Media, esta Biblia está compuesta íntegramente por imágenes acompañadas por textos breves a modo

<sup>418</sup> François Bucher, *The Pamplona Bibles* (New Haven: Yale University Press, 1970), 20-40. Se trata de uno de los estudios centrales sobre de las Biblias de Pamplona y será el trabajo al que nos remitiremos en las próximas páginas.

<sup>419</sup> Los folios que representan las escenas del nacimiento del primer hijo de David y Betsabé y el nacimiento de Salomón en esta Primera Biblia de Pamplona no han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, estas escenas sobrevivieron en la copia que se creó casi al mismo tiempo, la Segunda Biblia de Pamplona. Se considerará esta iconografía como la misma que aparecía en la primera Biblia de Pamplona.

<sup>420</sup> François Bucher, *The Pamplona Bibles* (New Haven: Yale University Press, 1970), 25.

de leyenda derivados de la Vulgata, que fueron incluidos después de la composición de las imágenes. La Biblia contiene un total de novecientas treinta y dos escenas (reducidas posteriormente a ochocientas setenta y una por la pérdida de unos folios) repartidas entre el Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento, las Vidas de los Santos y un breve Apocalipsis<sup>421</sup>. Los folios se dividen o bien en una o en dos viñetas con las figuras dibujadas a pluma y pintadas usando tonos suaves verdes, amarillos y ocre. En algunos casos se puede observar el uso del dorado, aunque solamente en sesenta y una imágenes. En esta Biblia se puede identificar la participación de tres escribas y las manos de al menos cuatro artistas distintos, entre los que se podría encontrar Ferrando Petri, quien también estaba encargado de seleccionar y adaptar los textos y de ordenar las ilustraciones. Esta selección de textos se llevó a cabo siguiendo unos criterios bien definidos: en primer lugar se tuvo en cuenta la idoneidad para su representación pictórica y sus efectos dramáticos, en segundo lugar se tuvo en cuenta el flujo continuo de la narración y la exactitud cronológica de la historia bíblica, lo que hizo que se reorganizaran algunos capítulos y algunos libros de la Biblia, en tercer lugar se tuvo en cuenta la necesidad de incluir la identificación de los personajes y de los lugares así como la información que precedía y seguía a cada escena, en cuarto y último lugar se intentó evitar el uso de textos que obligaran a repetir la misma imagen. De esta manera los textos funcionaban para explicar y, en algunos casos, complementar las imágenes, así como para ampliar su significado y establecer una secuencia cronológica clara.

La elección de las imágenes de la Primera Biblia de Pamplona pone de relieve la importancia del buen funcionamiento del gobierno a través de las buenas decisiones de sus soberanos. Se trataría, pues, de una especie de *Speculum Principis*. Sin embargo, una gran

---

<sup>421</sup> Ibid., 20. La Biblia contiene 33 de los 47 libros de la Biblia. Originalmente se escribió en 274 folios, de los cuales sólo 254 han llegado hasta nosotros. Dos tercios de esas imágenes están dedicadas íntegramente al Antiguo Testamento (aunque se perdieron 49 folios), mientras que tan solo una novena parte está dedicada al Nuevo Testamento. La mayor parte de las imágenes restantes son las que representan la vida de los Santos y el breve Apocalipsis.

parte del Antiguo Testamento también está dedicado al castigo que reciben los reyes que rompen sus lazos de lealtad, o que son blasfemos o amorales<sup>422</sup>. Es en este contexto en el que se tiene que entender la historia de Betsabé. Aquí el énfasis parece estar en el adulterio del rey David, en la conspiración para matar a Urías y las consecuencias nefastas de sus actos. La historia del adulterio está representada en su totalidad salvo por la escena de David instando a Urías a dormir con su mujer<sup>423</sup>. En la escena del baño, David desde una ventada de su palacio, ve a Betsabé bañándose. Ésta se encuentra completamente vestida, la cabeza cubierta por un griñón<sup>424</sup>, pero con las faldas levantadas hasta la rodilla. Betsabé se encuentra en el exterior, sentada en una silla, mientras mete los pies en una palangana. Una sirvienta arrodillada le ayuda a bañarse [Cat. 23]. Es muy posible ver en esta historia un aviso a Sancho el Fuerte. En esta época, Sancho estaba a punto de ser excomulgado debido a su laxitud con respecto al problema de los musulmanes, una actitud que mantuvo hasta las semanas próximas a la decisiva batalla de las Navas de Tolosa en 1212, donde sus tropas tuvieron un papel decisivo en la victoria. A pesar de todo, los rumores de su posible relación con una princesa musulmana se podrían tomar como un ejemplo de esa actitud tan tolerante. En vista de estas acusaciones, la historia de Betsabé se puede entender como una advertencia de lo que le podría pasar a Sancho si sucumbe ante la belleza de una mujer con la que no debería relacionarse: el desastre y la calamidad se podrían cernir sobre su casa como castigo por su transgresión.

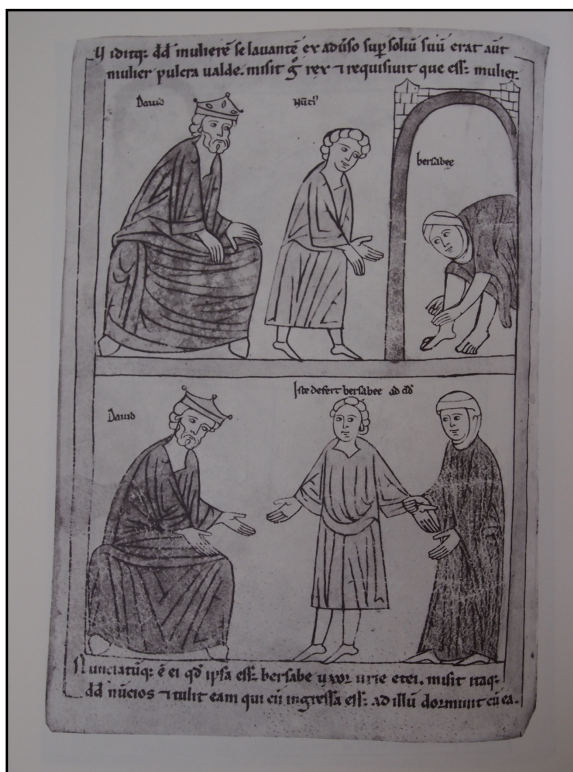
---

<sup>422</sup> Ibid., 22. A esto se le tiene que añadir una gran cantidad de imágenes sobre visiones, advertencias celestiales y dioses paganos monstruosos pero débiles.

<sup>423</sup> Los textos que acompañan a estas imágenes siguen la Vulgata con muy pocas variaciones. Es por esta razón que se ha prescindido de los textos en latín que acompañan a estas imágenes. Para una relación completa de estos textos ver Bucher, *The Pamplona Bibles*, 163-194.

<sup>424</sup> El griñón era un velo de tela fina de lino que cubría a una parte de la cabeza, el cuello y los hombros de las mujeres en el XIII y XIV siglo y que fue conservado más tarde por las monjas.





Cat. 24. El baño de Betsabé, Betsabé ante David, *Biblia de Pamplona* (II), Pamplona, España, ca. 1194.

Al mismo tiempo que se estaba realizando la Biblia de Sancho el Fuerte, éste comisionó una segunda Biblia, la conocida como Segunda Biblia de Pamplona, actualmente en la Biblioteca del Castillo de Harburg en Alemania con signatura Ms. I, 2, lat. 4º, 15 [Cat. 24], como un obsequio para alguien de su corte<sup>425</sup>. La gran similitud que existe entre esta Biblia y la de Sancho hace pensar que ambas se llevaron a cabo en el mismo

*scriptorium* de Pamplona aunque es posible que no fuera el mismo grupo de artistas y

escribas los que se encargaran de la decoración y de la transcripción de los textos. La Segunda Biblia de Pamplona contiene un mayor número de ilustraciones (de las mil veintiuna que tenía originalmente, tan sólo novecientos setenta y seis han sobrevivido) y se realizó con materiales más ricos, entre los que se encuentra el papel de vitela, la malaquita y el pan de oro, aunque éste último se aplicó con la misma torpeza que en la Biblia de Sancho.

Es bastante evidente, pues, que este manuscrito se creara con la función de impresionar al destinatario de tan elaborado obsequio. Es muy posible que el susodicho destinatario fuera una mujer de la corte de Sancho el Fuerte atendiendo a sus características

<sup>425</sup> Ibid., 32-34, 38. A pesar de que no queda claro quién fue el mecenas de este manuscrito, se ha tomado a Sancho el Fuerte como el posible mecenas debido a que fue él quien comisionó la Primera Biblia de Pamplona. Existen diferencias muy sutiles entre las dos biblias como el hecho de que en la Segunda Biblia el texto se escribió antes de la realización de las imágenes; el tipo de letra usado es un poco más arcaico en la Segunda Biblia de Pamplona que en la Primera; existen errores ortográficos y gramaticales, probablemente derivados del dictado que no están presentes en la Biblia de Sancho; también se incluye un nuevo color, el azul de la malaquita y un mayor uso del pan de oro.

internas. En vez de pergamino se usa papel de vitela; hay un mayor cuidado en la elaboración de los colores que son ahora más brillantes y caros, y hay un incremento en la cantidad de santas que aparece en la Vida de los Santos, especialmente de Santas de Navarra y Aragón<sup>426</sup>. Es posible que dada la exquisitez de la decoración, pero sobre todo debido a la inclusión de un mayor número de santas, este manuscrito fuera, efectivamente, dirigido a una mujer. Se ha especulado mucho sobre quién podría haber sido tal destinataria. Algunas fuentes quieren ver en éste un regalo de compromiso para la hermana de Sancho el Fuerte, Doña Teresa, quien fue enviada a la corte de Aragón para contraer matrimonio con el rey Pedro II de Aragón en un intento por obtener una tregua, aunque esta acción no tuvo ningún éxito<sup>427</sup>. Otros han querido ver un regalo para la misteriosa Domina Sancha (fallecida en 1211), la princesa musulmana, probablemente hija de Miramamolín, que Sancho se trajo consigo en 1202. Si esta Biblia hubiera sido un obsequio para esta dama, habría sido no sólo un regalo de bodas sino también un catecismo para prepararla para el bautismo<sup>428</sup>. La otra mujer para la cual podría haber sido creado este manuscrito es Sancha de Aragón, viuda de Alfonso II de Castilla. Ferviente mecenas, Sancha fundó la abadía de Sigüenza, Aragón, en 1183 y tanto ella como su hijo fueron enterrados allí. Ya que el manuscrito estuvo durante mucho tiempo en Sigüenza, es posible que Sancha no sólo fuera la posible mecenas del manuscrito sino que también se lo dejara en herencia a su hijo Pedro II y éste lo legara a la abadía. Fuera quien fuere la destinataria, el hecho de que pueda haberse tratado de una mujer puede haber determinado un cambio en la recepción de la iconografía de Betsabé, cuya historia dejaría de ser una advertencia al rey para transformarse en una de las narraciones bíblicas de una de las antecesoras de Cristo, quien intercedió ante David para que su hijo Salomón subiera al trono.

---

<sup>426</sup> Ibid., 39. Los santos de Navarra y Aragón que aparecen en esta Biblia son San Miguel (Pamplona), San Esteban (Huesca), los Santos Saturnino y Nicolás (Pamplona), Dominico de Cañas (Silos), los Santos Nunilo y Alodia (Huesca), Vicente y Engracia (Zaragoza), Eulalia (Barbastro) y Babylas (Leire).

<sup>427</sup> Ibid., 39.

<sup>428</sup> Ibid., 39 Se supone que Sancho el Fuerte se pudo haber casado con Clemencia, hija de Federico, emperador de Alemania en 1211, en vez de con la princesa musulmana. Sin embargo por razones paleográficas y estilísticas, Bucher la elimina de la lista de posibles candidatas como destinataria de esta Biblia.

En esta Segunda Biblia de Pamplona la historia está más desarrollada con un número de escenas adicionales que hacen más hincapié en las manipulaciones de David que en la figura de Betsabé como origen de los males del rey [Cat. 24-26]. La escena del baño en cuestión es distinta a la que se representa en la primera Biblia de Pamplona. En la segunda Biblia de Pamplona [Cat. 24] el momento que se representa es una fusión entre el baño y David enviando a un emisario para buscar a Betsabé. En este caso, Betsabé se encuentra sola dentro de una estructura arquitectónica, agachada y lavándose los pies, pero completamente vestida. La introducción de la figura del emisario pone de relieve las maquinaciones de David, cuyo único objetivo es hacer que Betsabé yazca con él. Las consecuencias no se hacen esperar, en la Segunda Biblia de Pamplona, Betsabé aparece representada dando a luz dos veces: primero al hijo concebido en el adulterio y segundo a Salomón [Cat. 25-26]. En este contexto Betsabé puede aparecer como un modelo de reina a seguir, ya que de alguna manera muestra la función más importante de una mujer dentro del contexto de la sucesión de una monarquía: la de dar a luz a los hijos de su esposo. En el manuscrito hay otras escenas de alumbramiento de otros personajes bíblicos, de manera que desde la perspectiva de una mujer, las figuras femeninas de esta Biblia, entre ellas Betsabé, muestran la importancia de la descendencia para el buen funcionamiento del gobierno a través de un heredero. Desafortunadamente para Sancho el Fuerte, ninguna de sus esposas quedó embarazada, y murió sin descendencia.

Es interesante observar que los siguientes ejemplos del baño de Betsabé aparecen en manuscritos que en un primer momento fueron comisionados por la Dinastía de los Capeto en Francia: las Biblias Moralizadas, la Biblia Morgan y los Salterios de Luis IX e Isabel de Francia.

Como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones, las cuatro primeras Biblias Moralizadas fueron creadas entre 1220 y 1235 en los talleres de iluminadores parisinos bajo el mecenazgo de los reyes y reinas de Francia<sup>429</sup>. En este contexto la iconografía de Betsabé aparece representada siguiendo el ciclo de la vida del rey David y de su hijo Salomón (Reyes II y III y el Cantar de los Cantares). Su ciclo iconográfico varía muy poco, sólo en estilo, en los cuatro manuscritos que se han analizado. También los textos varían, pero sólo ligeramente ya que el sentido de los textos moralizados sigue siendo el mismo<sup>430</sup>.

La historia comienza con el baño, donde David ve a Betsabé bañarse en una tinaja de madera. Betsabé se encuentra medio sumergida, quedando solo sus pechos al descubierto [Cat. 36]<sup>431</sup>. Betsabé intenta cubrir con la mano derecha su desnudez. David, envuelto en una túnica y una capa, ve a Betsabé a través de la ventana de la casa de ésta. Una iconografía muy similar aparece en las Biblias Moralizadas de Toledo y OPL, aunque en estas ocasiones Betsabé es atendida por unas sirvientas que le ayudan a acicalarse [Cat. 39 y 44 ]. El texto que aparece en el Códice 2554 dice lo siguiente:

Aquí David va y ve a través de una ventana a medida que  
avanza a través de su sala a una mujer muy bella llamada Betsabé,  
que se baña y lava su cuerpo y David la ve y la ama<sup>432</sup>.

Junto a la imagen del baño de Betsabé aparece su equivalente exegético donde Cristo ve a *Ecclesia* a través de la puerta de una iglesia. El texto dice lo siguiente:

---

<sup>429</sup> John Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées: I. The Manuscripts* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000), 167-180; Gerald B. Guest, *Bible Moralisée: Códice Vindobonensis 2554, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek* (Londres: Harvey Miller Publishers, 1995), 16-18. Para más información ver los capítulos 2 y 4.

<sup>430</sup> Los textos originales de estos manuscritos se pueden encontrar en Guest, *Bible Moralisée*, para los de la Biblia de Viena, y en Manuel Moleiro, ed. *Biblia de San Luis, Catedral Primada de Toledo. I. Textos* (Barcelona: M. Moleiro, 2002), para una transcripción en latín y castellano medieval de todos los textos de la Biblia de la Catedral de Toledo.

<sup>431</sup> Esta escena se irá alterando en las siguientes ediciones, especialmente las del siglo XIV donde Betsabé empezará a aparecer desnuda bañándose en un jardín mientras el rey David la observa desde su palacio. Esta iconografía será muy similar a la que aparece en los Libros de Horas [Cat. 50].

<sup>432</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 123. Ambos textos aparecen en Viena, ÖNB, Códice 2554, fol. 45r.

Que David viera a Betsabé que se estaba bañando y lavando y la amó significa que Jesucristo vio a la Santa Iglesia mientras ella se lavaba y se limpiaba a sí misma de toda inmundicia y vio su belleza y pureza, y él la amó y la apreció.



Cat. 39. El baño de Betsabé, *Biblia Moralizada de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.

En este contexto el baño de Betsabé cobra un significado moral ausente en el *Sacra Parallela*. Betsabé es la prefiguración de *Ecclesia* lavándose de su inmundicia para convertirse en la esposa de Cristo. Es muy posible que la escena del baño de Betsabé representara las prácticas de aseo de la época, ya que bañarse se había convertido en una práctica común a mediados del siglo XIII. La introducción de

las sirvientas podría indicar un proceso más elaborado, un ritual de limpieza y embellecimiento que en la literatura vernácula de la época implicaba de alguna manera la idea de purificación<sup>433</sup>. Por lo tanto la presencia de las sirvientas se podría entender como que la transformación de Betsabé en *Ecclesia* ya ha comenzado.

Este tema iconográfico se repitió posteriormente en las Biblias Moralizadas comisionadas por la Dinastía de los Valois. La Biblia Moralizada de Juan II el Bueno (1319-1364) es una de las pocas que han llegado en su totalidad hasta nuestros días<sup>434</sup>. Ahora se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Ms. Français 167 [Cat. 49]. Este manuscrito fue comisionado por Juan II el Bueno cuando todavía era duque de

<sup>433</sup> Jean Larmat, "Les bains dans la littérature française du Moyen Âge", en *Les soins de beauté: Moyen-Âge-début de temps moderne, Actes du IIIe Colloque Internationale, Grasse (26-28 avril 1985)* (Nice: Faculté des Lettres et de Sciences Humaines, 1987), 195-210.

<sup>434</sup> Lowden, *The Making of the Bibles Moralises*, 221-250.

Normandía y Guyenne en 1349, y le fue entregado en 1352 después de su coronación como rey de Francia, acto que tuvo lugar en 1350. Fue creado en París por un grupo de trece artistas usando como modelo la Biblia Moralizada que se encuentra en la British Library con signatura Ms. Add. 18719, que a su vez resulta ser una copia de la Biblia Moralizada de OPL. Este manuscrito consta de trescientos veintidós folios que contienen dos mil quinientas setenta y seis miniaturas<sup>435</sup>. Entre estas escenas está la del baño de Betsabé. En ella David la observa a través de una ventana de su casa, como en los ejemplos anteriores. Dos sirvientas ayudan a Betsabé a acicalarse. En este caso Betsabé no se cubre los pechos, sino que quedan totalmente al descubierto para el placer del rey [Cat. 49]. Los avatares posteriores de este manuscrito están bien registrados en los documentos oficiales de la corte. Se sabe que esta Biblia Moralizada pasó de generación en generación de la familia real francesa hasta que en 1529 aparece en la Bibliothèque Nationale de France después de que fuera confiscada a Carlos III, duque de Borgoña<sup>436</sup>. Parte de la importancia de este manuscrito no radica tan sólo en su espectacular repertorio iconográfico o en su elegante estilo gótico, sino también en su relación con la familia real que veía en esta Biblia un símbolo de su linaje. A pesar de que sus folios no fueran estudiados o pasaran inadvertidos, el libro en sí era atesorado como un poderoso símbolo de prestigio, riqueza y linaje.

Una última Biblia Moralizada merece mención por el cambio radical en formato e iconografía que sufrió. Se trata de la Biblia Moralizada que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France con signatura Ms. Français 166 creada a principios del siglo XV [Cat. 50]. Esta Biblia consta de un solo volumen con ciento sesenta y nueve folios que contienen mil trescientas cuarenta ilustraciones. A pesar de esta extensión, este manuscrito permaneció inacabado, lo que ha permitido a los investigadores estudiar de qué manera se compuso y se

---

<sup>435</sup> Desafortunadamente no existe un facsímil de este manuscrito por lo tanto el número de imágenes que provienen de aquí es muy limitado. Sin embargo, es muy posible que las mismas escenas del ciclo de Betsabé que aparece en OPL también aparezcan en la Biblia Moralizada de Juan II el Bueno.

<sup>436</sup> Lowden, *The Making of the Bibles Moralises*, 244. La información que aparece en las siguientes páginas siguen el texto de Lowden para la descripción y análisis de este manuscrito.

ejecutó. El manuscrito en sí pasó por tres fases distintas de producción. En la primera fase se escribió el texto completo que, tras un análisis detallado, resulta ser una copia exacta del ya mencionado Ms. Français 167. En esta primera fase, los artistas decoraron las resmas 1-6, completando trescientas ochenta y cuatro escenas en las resmas 1-3 y dejando inacabadas las resmas 4-6. La mayor parte de estas escenas son una copia del Ms. Français 167, aunque en vez de dejar las imágenes en grisalla fueron completamente pintadas y se añadieron paisajes muy detallados. El efecto de estos nuevos ajustes fue el de aislar las imágenes unas de otras creando escenas individuales diseñadas para atraer la atención del dueño del manuscrito. Éste se ha identificado con el Duque Felipe el Atrevido de Borgoña (1342-1404) y los artistas que trabajaron en las primeras resmas con los hermanos Limbourg<sup>437</sup>. Por alguna extraña razón la Biblia no fue completada, y posteriormente pasó a formar parte de la colección de Renato de Anjou (1409-1480). Este segundo mecenas se ha podido identificar a través de los tres artistas que tomaron el relevo en la producción de las miniaturas: el maestro del salterio de Jeanne de Laval, el maestro de Jouvenel y el maestro de Geneva Boccaccio. Estos tres artistas no trabajaron al mismo tiempo en las miniaturas, sino que parece ser que fueron trabajando uno tras otro entre 1450 y 1460. Éstos completaron la resma 4, el folio 33r de la resma 5 y algún boceto preparatorio en esta última resma. Parece ser que en esta ocasión el manuscrito no tuvo el suficiente interés como para que se completara. Finalmente, a finales del siglo XV, Aymar de Poitiers, Señor de Saint-Vallier, obtuvo el manuscrito a través de Renato II, nieto de Renato I de Anjou, cuando fue Senescal de la Provenza entre 1486 y 1493. Cinco artistas trabajaron en esta última fase, siendo el más destacado Georges Troubert. En esta tercera fase, la mayor parte de las miniaturas en las resmas 5-21 fueron completadas. Es interesante observar que en esta fase los artistas fracasaron notablemente en la comprensión de cómo

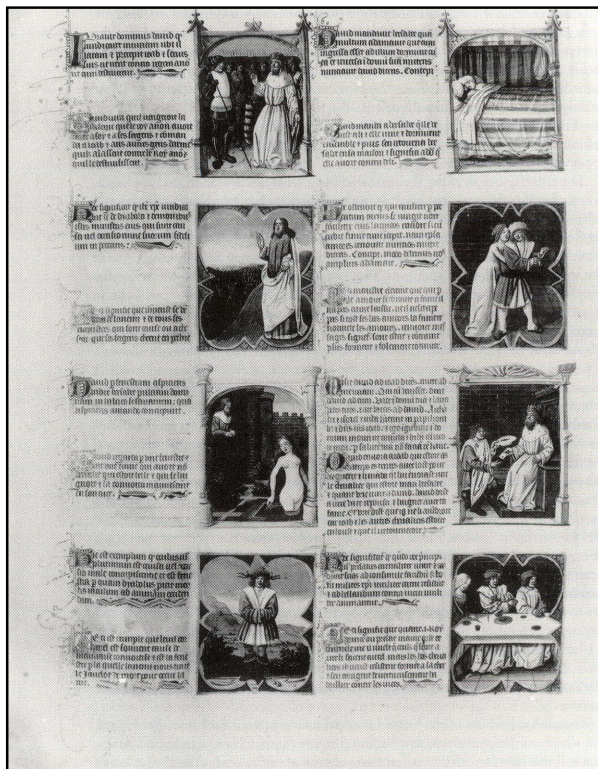
---

<sup>437</sup> Ibid., 270-276. Lowden menciona dos documentos borgoñeses los cuales indican varios pagos hechos a los hermanos Limbourg por la creación de una “*trés belle et notable Bible*”. A pesar de que hay una cierta discrepancia entre los investigadores sobre a qué Biblia exactamente se referían los documentos, Lowden defiende la identidad de los hermanos Limbourg como los posibles artistas de las primeras resmas.



tenían que funcionar las imágenes dentro de una Biblia Moralizada. Las escenas tipológicas casi desaparecen en su totalidad resaltando tan solo el carácter narrativo de algunas de las historias del Antiguo Testamento<sup>438</sup>. Entre esas historias está el baño de Betsabé.

Esta escena poco tiene que ver con sus homólogas en las primeras Biblias Moralizadas. Betsabé ya no se baña en una tinaja, ni David la mira a través de la ventada de la casa de ésta. La iconografía que los artistas de esta segunda fase están siguiendo es la que



Cat. 50. Figuras y prefiguras, *Biblia Moralizada*, París, Francia, principio del siglo XV.

se popularizó en el siglo XV con Betsabé completamente desnuda sumergida hasta las pantorrillas en una piscina situada en un jardín, mientras David la ve bañándose desde una ventada de palacio hacia el fondo de la escena. La cabeza de Betsabé se inclina hacia David, pero es el espectador quien recibe la visión frontal de su cuerpo desnudo. Es interesante observar que la imagen del baño de *Ecclesia* ha desaparecido y que la única manera de entender la relación entre ambos es a través del texto.

No existe ninguna indicación que haga suponer que este manuscrito fuera usado en ningún momento, sin embargo, Aymar de Poitiers se interesó por el manuscrito y se lo regaló al rey Carlos VIII de Francia (1483-1498), momento en el que las primeras veintiuna resmas fueron encuadernadas. A pesar de que la función del manuscrito se desconoce, es interesante

<sup>438</sup> Ibid., 284. Esta Biblia Moralizada quedó inacabada ya que diecinueve resmas más se quedaron en blanco aunque algunas de ellas contenían instrucciones de cómo continuar con el trabajo restante.

observar la transformación de un texto exegético en uno narrativo a nivel visual, y la actualización de la imagen del baño de Betsabé a los gustos del siglo XV.

Después de la creación de las Biblias Moralizadas, los Capeto también fueron los mecenas de una de las Biblias más suntuosas de la época: la Biblia Morgan o Biblia de los Cruzados, actualmente en la Pierpont Morgan Library con signatura Ms. M. 638 [Cat. 18, 18A, 18B, 18C]. A pesar de que existe una carencia de evidencia documental sobre el mecenas exacto de esta Biblia, la suntuosidad de las miniaturas, la gran escala del proyecto y especialmente las conexiones temáticas con otros proyectos artísticos de Luis IX de Francia, hacen pensar que esta Biblia se produjo para algún miembro de la corte real francesa—probablemente para el mismo Luis IX—durante los años de la primera cruzada<sup>439</sup>. Originalmente la Biblia Morgan era una biblia ilustrada sin ningún tipo de texto, aunque posteriores dueños incluyeron inscripciones en latín, persa, árabe, judeo-persa y hebreo<sup>440</sup>. A través de todo el manuscrito, las sofisticadas y dramáticas composiciones iconográficas narraban cronológicamente los eventos del Antiguo Testamento sin el apoyo ni las limitaciones del texto, por lo tanto muchas de estas composiciones se consideran novedosas y muy originales. El estilo de las miniaturas es elegante y dinámico y probablemente fuera la obra de seis artistas distintos que trabajaban en París<sup>441</sup>. A pesar de que aparecen imágenes de Génesis y Éxodo, la mayor parte de las escenas estaban dedicadas íntegramente a las vidas de los reyes Saúl y David tal y como aparecen en I y II Reyes, aunque las historias elegidas son sumamente restringidas y enfatizan el contraste entre el exceso de orgullo de Saúl y las

---

<sup>439</sup> Daniel Weiss, “Portraying the Past, Illuminating the Present: The Art of the Morgan Library Picture Bible”, en *The Book of Kings: Art, War and the Morgan's Library Medieval Picture Bible*, ed. William Noel and Daniel Weiss, 10-37 (Baltimore: Walters Art Museum, 2002), 18.

<sup>440</sup> Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Tr. Pablo Álvarez Ellacuría (London: Taschen, 2003), 168-169.

<sup>441</sup> Weiss, “Portraying the Past, Illuminating the Present...”, 16-17; Allison Stones, “Questions of style and provenance in the Morgan Bible”, en *Between the Word and the Picture*, Princeton, ed. Colum Hourihane (Princeton: Index of Christian Art, 2005). Weiss sostiene que los artistas no eran parisinos, sino que provenían del norte de Francia pero que trabajaban en los talleres de París. Allison Stones, siguiendo los trabajos realizados por Weiss y otros investigadores, ha propuesto que la Biblia no se produjo en París, sino en los condados del norte de Francia alrededor de 1250.

virtudes de David. Dentro de este ciclo narrativo la historia de Betsabé, situada entre los folios 41v y 42r, comienza con el baño, seguida por el adulterio, David enviando a Urías a una muerte segura, la tristeza de Betsabé al recibir la noticia de la muerte de su esposo, la boda de David y Betsabé, el nacimiento del primer hijo de Betsabé y los reproches de Natán<sup>442</sup>.

La escena del baño sigue el modelo iconográfico establecido en las Biblias Moralizadas, pero el estilo es mucho más refinado. La escena en sí situada en el registro superior del folio 41v muestra la confluencia de los dos momentos claves de la historia: el baño de Betsabé y David enviando a un emisario a por ella [Cat. 28]. David, situado dentro de una estructura arquitectónica que alude a su propio palacio, se asoma por el balcón y señala con el dedo a Betsabé. La señal va dirigida al emisario que bajo el balcón del rey lo mira y señala a Betsabé como esperando confirmación del rey. En el segundo piso de la casa adyacente Betsabé se da un baño dentro de una tinaja de madera. Tan solo sus pechos están al descubierto. El artista de este folio representó el cuerpo femenino con mucho más naturalismo que los ejemplos encontrados en las primeras cuatro Biblias Moralizadas. Betsabé gira levemente la cabeza hacia la sirvienta que, con un recipiente en las manos, se encuentra a la derecha. Tanto esta escena como las siguientes hacen hincapié en la culpabilidad de David presentándolo en cada momento como la figura activa y Betsabé como la figura pasiva. David es quien ve a Betsabé, quien en ningún momento se percata de que está siendo observada, quien seductoramente toca a una Betsabé pasiva en la cama, quien envía a Urías el Hitita a una muerte prematura, y finalmente quien se arrepiente de sus pecados ante los reproches de Natán. Betsabé aparece pues como una figura pasiva y muy trágica, una víctima de la lujuria del rey David.

---

<sup>442</sup> Las escenas que todavía no han sido analizadas lo serán en el capítulo siguiente.

Su historia parece estar envuelta en el lenguaje visual de los romances épicos<sup>443</sup>. Como ya se ha indicado en capítulos anteriores, la Biblia Morgan se ha relacionado con el género literario de los cantares de gesta, como por ejemplo el Cantar de Roldán, por su similitud a la hora de describir las batallas<sup>444</sup>. Las escenas de la corte también se pueden



Cat. 13. El baño de Betsabé, David orando, *Salterio de Isabel de Francia*, París, Francia, ca. 1255.

relacionar con eventos cotidianos dentro del lenguaje cortesano del siglo XIII. Pero realmente son los romances épicos los que mejor explican la historia de Betsabé. En esta época la historia del rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda se popularizó a través de la pluma de Chrètiene de Troyes. La historia de Arturo parece mostrar ciertos paralelismos con la historia bíblica, especialmente con la historia del rey David, que no habrían pasado inadvertidos a un

espectador del siglo XIII<sup>445</sup>.

Otro caso especial de mecenazgo de los Capeto se da en los Salterios de Isabel de Francia, hoy en Cambridge, Fitzwilliam Museum (con signatura Ms. 300 [Cat. 13]) y su hermano Luis IX de Francia hoy en la Bibliothèque

<sup>443</sup> C. Griffith Mann, "Picturing the Bible in the Thirteenth Century", en *The Book of Kings: Art, War and the Morgan's Library Medieval Picture Bible*, ed. William Noel and Daniel Weiss, 10-37 (Baltimore: Walters Art Museum, 2002), 55-57.

<sup>444</sup> Ibid., 55. Según Mann, no sólo la descripción de las batallas sino la inclusión de una inscripción nombrando las espadas en la Biblia Morgan son claros ejemplos de los paralelismos que existen entre la Biblia Morgan y los cantares de gesta del siglo XIII.

<sup>445</sup> Para una descripción completa y detallada de la historia del rey Arturo ver Thomas Bulfinch, "King Arthur and His Knights", en *Bulfinch's Mythology* (Modern Library, 1998): 254-286. Ejemplos de estos paralelismos se pueden encontrar en las traducciones de las obras originales editadas por Nygel Bryant. Ver Nygel Bryant, *The High Book of the Grail: A translation of the thirteenth century romance of Perlesvaus* (Cambridge: D.S. Brewer, 1996) y Nygel Bryant, *Merlin and the Grail: Joseph of Arimathea, Merling, Perceval: The Trilogy of prose romances of Robert de Boron* (Cambridge: D.S. Brewer, 2005). Sobre la decoración pictórica de los romances artúricos ver De Hamel, *Medieval Illuminators...*, 112-115. Para un desarrollo más profundo de este tema ver capítulo 3.

Nationale de France con signatura Ms. Lat. 10525 [Cat. 15]<sup>446</sup>. Estos dos ejemplos van a marcar un cambio en la concepción de la historia y la figura de Betsabé. En 1255 el primer salterio fue creado por un grupo de artistas parisinos para Isabel de Francia, hermana del rey Luis IX y fundadora de la abadía de Longchamp<sup>447</sup>. Las oraciones aparecen en género femenino, por lo que no cabe ninguna duda de que este manuscrito fue creado para una mujer. Más aún, existen indicios que apuntan a que la inicial “B” que acompaña al Salmo 1 donde se representa la iconografía del baño de Betsabé se creó antes que la que se encuentra en el Salterio de Luis IX<sup>448</sup>. El mismo grupo de iluminadores probablemente también se encargara de crear el salterio para Luis IX de Francia alrededor de 1260, poco antes de que éste partiera a Tierra Santa en su segunda y última Cruzada. Este manuscrito comienza con un ciclo iconográfico compuesto por setenta y ocho miniaturas a folio completo que narren la historia del Antiguo Testamento desde la historia de Caín y Abel (Génesis 4:3-5) hasta que Saúl es coronado rey en Guilgal (I Samuel 11: 14-15). Este programa iconográfico constituye una construcción meditada de la historia de los reyes bíblicos quienes aparecen como el origen de la institución de la monarquía de los Capeto. El programa también enfatiza las obligaciones morales de los soberanos que reinan a través de la Gracia de Dios, gracia que puede ser retirada si el soberano no se ciñe a esas obligaciones morales.

Una segunda sección está compuesta por un calendario litúrgico para ser usado en la capilla real, en que se conmemoraba el aniversario de la muerte del abuelo, los padres y el hermano del rey. Después del calendario vienen los salmos, que comienzan con el Salmo 1,

---

<sup>446</sup> Harvey Stahl, “Bathsheba and the Kings: The Beasts Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, ms. lat. 10525)”, en *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. F.O. Büttner (Turnhout: Brepols, 2004), 427. Ver también Harvey Stahl, *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, PE: The Pennsylvania State University Press, 2008), 184-196 y *Psautier de Saint Louis: Reproduction des 86 miniatures du manuscrit Latin 10525 de la Bibliothèque nationale* (Paris: Bibliothèque nationale, Département des Manuscrits, 1972).

<sup>447</sup> Stahl, “Bathsheba and the Kings”, 430-431. A pesar de que esta es la identificación del recipiente del salterio más aceptada, otros investigadores han propuesto a Isabel, hija de Luis IX o a su esposa Margarita.

<sup>448</sup> Ibid., 431. De hecho, Stahl menciona que la iconografía del baño de Betsabé donde ésta se encuentra en el exterior y David en el interior de su palacio, junto con una imagen de David rezando ante Dios, se puede remontar a un salterio inglés creado en 1240 por el iluminador William de Brailes en Oxford [Cat. 12]. Sin embargo, en el ejemplo inglés Betsabé permanece vestida y se encuentra sola.

*Beatus vir qui non abiit in consilio*<sup>449</sup>, cuya letra capitular contiene la iconografía del baño de Betsabé. Se trata ésta de una elección atípica, ya que por norma general el baño de Betsabé suele acompañar al Salmo 51 o 101. En ambos Salterios, Betsabé aparece por primera vez completamente desnuda en el exterior, junto a un arroyo. Sin embargo la disposición del cuerpo de Betsabé es claramente distinta en ambos ejemplos. En el Salterio de Isabel las sirvientas bloquean la visión del rey David, quien desde una ventana del palacio observa a Betsabé. Una de las sirvientas lava el vientre de Betsabé, quien de forma pasiva, con las manos extendidas, se deja asear. Desde el punto de vista del espectador, el cuerpo de Betsabé no está accesible, tan solo sus pechos reflejan la brillantez de su piel blanca. En el registro inferior, David reza frente a una imagen de Dios quien le devuelve la mirada. En ningún momento aparece la idea de amonestación, juicio o penitencia por parte de las partes implicadas.

Por otro lado, la Betsabé que aparece en el Salterio de Luis IX muestra un cuerpo más retorcido, con la pierna derecha ligeramente elevada mientras se cubre el cuerpo con los brazos y las manos, consciente de su desnudez, aunque tan sólo consigue ocultar un pecho. David mira a Betsabé desde una ventana en el palacio situado a la izquierda de la composición. Las dos sirvientas también dirigen sus miradas hacia Betsabé. Éstas parecen enmarcar el desnudo femenino en vez de ocultarlo. Una de las sirvientas le lava los pies a Betsabé con la mano derecha mientras apoya la izquierda sobre el hombro de Betsabé. Detrás de ésta, la claridad de la tela blanca contrasta con la oscuridad del traje de la sirvienta en un extraño paralelismo visual que enfatiza aún más la visión del cuerpo de Betsabé<sup>450</sup>. La cabeza de ésta se encuentra inclinada, mirando hacia abajo en una diagonal que lleva la mirada hacia el rey David, que esta orando en el registro inferior. David parece estar rezando no sólo a Dios, quien posa la mirada directamente sobre el espectador, sino también a la figura de

---

<sup>449</sup> La traducción de este texto sería: “Dios bendice a los hombres que no siguen malos consejos”.

<sup>450</sup> Stahl, “Bathsheba and the Kings”, 429-430, menciona que las proporciones y la torsión del cuerpo parecen indicar un modelo clásico, probablemente procedente de la escultura.

Betsabé que se encuentra en la franja superior, quien a pesar de su desnudez, se resiste a la mirada del rey David y del espectador.

La interpretación de esta escena está ligada a la nueva disposición de la historia como la elección iconográfica para acompañar el Salmo 1. Esta nueva ubicación va a repercutir en la elección de ciertos elementos iconográficos tales como los árboles y las flores que acompañan tanto al Baño de Betsabé como a David rezando ante Dios, e incluso la desnudez de Betsabé. El Salmo 1 compara a los justos con “árboles sembrados junto a los arroyos: llegado el momento, dan mucho fruto y no se marchitan sus hojas” (Salmo 1: 3). El paisaje exterior donde se encuentra Betsabé con árboles y un arrollo se podría relacionar directamente con este salmo. En la *Glossa Ordinaria* de Anselmo de Laon, las aguas del verso 3 se relacionan con los Cuatro Ríos del Paraíso y con el Árbol del Conocimiento<sup>451</sup>. Esta interpretación coincide con la visión que la *Glossa Ordinaria* tenía sobre el pasaje en 2 Samuel 11:2, donde a Betsabé se la compara con un “pozo de agua viva”, una referencia que a su vez aparece en el Cantar de los Cantares 4:15, texto que frecuentemente se ha aplicado a la Virgen María, y con el “río de aguas que da vida eterna” del Apocalipsis 22:1. La inclusión de David orando ante Dios en la parte inferior de la letra capitular y la inclusión de los árboles y el arroyo en la escena del baño hace que el énfasis de las dos escenas no se encuentre en el pecado cometido y la penitencia, sino en el destino de los justos y el poder regenerador de Dios<sup>452</sup>. Probablemente por esta razón, Betsabé aparece desnuda en un jardín paradisiaco por primera vez; las representaciones que se han visto hasta el momento muestran a Betsabé o bien en una tinaja semidesnuda o bien en el exterior completamente vestida y no hay ninguna referencia al Paraíso<sup>453</sup>. En esta época, una mujer desnuda en un jardín no hace

---

<sup>451</sup> Anselmo de Laon, “*Glossa Ordinaria*”, en *Patrologiae Latinae, Tomus 113. Walafriidi Strabi Fuldensis Monachi, Opera Omni.*, ed. J.J. Bourassé y J.P. Migne (Turnholt, Bélgica: Brepols, 1990), col. 845B y col. 571.

<sup>452</sup> Stahl, *Picturing Kingship*, 195-196.

<sup>453</sup> El único caso donde Betsabé aparece completamente desnuda pero en un espacio arquitectónico interior es en el *Sacra Parallela*, aunque la desnudez en este caso se puede relacionar con el origen grecorromano del baño.



más que remitir a la imagen de Eva en el Paraíso<sup>454</sup>. La desnudez en este contexto es un atributo del Jardín del Edén, lo que permite hacer una lectura alegórica de la imagen del baño<sup>455</sup>. Esta alusión a Eva hace que sea permisible representar a Betsabé completamente desnuda. Teniendo en cuenta el trabajo realizado durante esta época en las Biblias Moralizadas, Dios uniendo a Adán y a Eva en el Paraíso se puede relacionar con la boda de Cristo y *Ecclesia*, una analogía que posteriormente se repite con David y Betsabé como ya se ha visto al principio de esta sección<sup>456</sup>. Por lo tanto, Eva antes de la Caída y Betsabé se relacionan con la figura de la Santa Iglesia. A pesar de que la relación entre Eva y Betsabé no va más allá de las similitudes en la forma y en el espacio donde se representan ambas mujeres, es interesante observar que justo después de que Eva fuera creada se convirtió en la herramienta de la caída en desgracia de Adán de la misma manera en que el baño de Betsabé fue la herramienta de la caída en desgracia de David. Ambas figuras se relacionan con una narrativa similar que en este caso explica la desnudez completa de Betsabé. Que ambas pudieran relacionarse a su vez con *Ecclesia*, sólo hace que el simbolismo de la imagen del baño de Betsabé en el Salterio de Luis IX sea más complejo.

Según Harvey Stahl, en su estudio sobre este Salterio, la inicial del Salmo 1 se puede leer de arriba abajo, en cuyo caso una escena del Antiguo Testamento se juxtapone a una de Cristo/Dios entronizado. Se trata, por tanto, de una imagen que representa un momento anterior y otro posterior en la vida del rey David, es decir, por un lado el momento en que David comete el primer pecado viendo a Betsabé bañándose y por otro su posterior redención a través de la penitencia<sup>457</sup>. Estas dos escenas, el baño y David orando, al igual que el texto del Salmo 1, contrasta el camino del pecador con el camino del justo. Las dos escenas se

---

<sup>454</sup> Mónica A. Walker Vadillo, "Eva en la Edad Media. Iconografía y simbolismo de la gran tentadora y madre de todos los vivientes", en *Religión y Cultura* n°XIV, Volumen Extraordinario, 30 años del Seminario Permanente Interdisciplinario de Profesores "Religión y Cultura" Fac. Filosofía y Humanidades (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2008), 151-173.

<sup>455</sup> Stahl, *Picturing Kingship*, 196.

<sup>456</sup> Guest, *Bible Moralisée*, 110.

<sup>457</sup> Stahl, *Picturing Kingship*, 196.

pueden entender como un proceso de redención personal a través de Cristo, así como la diferencia entre la dispensa de la ley en el Antiguo y en el Nuevo Testamento. Esta lectura penitencial de la historia de David y Betsabé, como se ha visto en los Reproches de Natán, era la más tradicional hasta el siglo XIII. Pedro Lombardo en sus comentarios sobre los Salmos identificó el Salmo 1 como el más importante para entender el resto del Salterio pues, según él, se centraba en el pecado cometido por Adán reflejando en el proceso la toma de decisiones morales<sup>458</sup>. Sin embargo, a pesar de que Pedro Lombardo y otros continuaron interpretando los Salmos de forma alegórica como prefiguraciones de Cristo (el nuevo Adán), a mediados del siglo XIII se empezó a entender el rol de David históricamente, interpretando sus pecados y sus salmos como parte del patrón de comportamiento de un verdadero penitente<sup>459</sup>. Por lo tanto, no es de extrañar que en esta época en París el Salmo 1 se leyera de manera penitencial y que el pecado de David reemplazara el de Adán en la decoración de este Salmo. Tampoco es de extrañar que la iconografía del Salmo 1 del Salterio de Luis IX se leyera de esta manera, ya que los últimos años de San Luis estuvieron repletos de actos de penitencia como resultado de su fracaso en su primera Cruzada. Lo que sí sorprende, según Stahl, es que se usara el cuerpo desnudo de Betsabé para definir el carácter penitente de la historia. Betsabé mueve la consciencia, y la vista, de David del recuerdo del pecado, encarnado en su propio cuerpo, a la penitencia, dirigida a Dios Padre<sup>460</sup>. Sea como fuere, el mecenazgo de los Capeto parece que abrió las puertas a la transformación de la iconografía del baño de Betsabé.

---

<sup>458</sup> Marcia Colish, “*Psalterium Scholasticum*: Peter Lombard and the Emergence of Scholastic Psalms Exegesis”, *Speculum* 67 (1992): 531-548.

<sup>459</sup> Stahl, “Bathsheba and the Kings”, 433.

<sup>460</sup> *Ibid.*, 434.

En el siglo XIV, la escena del baño se repite en copias de la Biblia Historiada de Guyart des Moulins como parte de un ciclo iconográfico que abarca todos los episodios de la vida de Betsabé. Como ya se ha indicado en el capítulo 2, la función de este texto era la de proporcionar a la iglesia una herramienta de enseñanza capaz de hacer entender la historia bíblica a una audiencia vernácula<sup>461</sup>. Sin embargo, el texto ejerció una gran fascinación en los letrados del siglo XIV, ya que éste no sólo contenía las Sagradas Escrituras sino que narraba en prosa de forma cronológica los hechos



Cat. 73. El baño de Betsabé, *Biblia Historiada* de Guyart des Moulins, Francia, 1372.

bíblicos, considerados en esta época como hechos históricos<sup>462</sup>. En este contexto, el baño de Betsabé no tiene connotaciones simbólicas. Es interesante observar que todos los ejemplos estudiados del baño de Betsabé en las Biblias Historiadas muestran una anomalía dentro de la iconografía tradicional para representar este tema. En ellos Betsabé aparece sentada frente a una ventada de su palacio completamente vestida. No existe ninguna indicación de que se esté lavando [Cat. 70 y 75]. Tan sólo en la Biblia Historiada de La Haya, Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Ms. 10 B 23, se puede ver a una Betsabé completamente vestida pero lavándose el pelo. David la observa desde la ventada de su propio palacio en todos los casos [Cat. 73]. Esta iconografía se podría entender como una reacción pudorosa a las imágenes de desnudos dentro de la historia bíblica.

<sup>461</sup> Rosemarie Potz McGerr, "Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories, and His *Bible Historiale*", *Viator* 14 (1983), 225.

<sup>462</sup> Christopher De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Londres: Phaidon Press, 1986), 162.

En el siglo XV, con el auge de los textos de carácter tipológico, el baño de Betsabé adquirirá un nuevo paralelismo en el *Concordantiae Caritatis*. Ulrich von Lilienfeld incluyó tras las figuras cristológicas setenta y tres santos, que cuentan también con cuatro prefiguras o paralelos y cuatro profecías, al igual que las figuras cristológicas<sup>463</sup>. En el manuscrito que se encuentra en Austria en la Stifsbibliothek de Lilienfeld con signatura CLi 151, aparece representado el baño de Betsabé como la prefiguración del martirio de Santa Lucía [Cat. 99];



Cat. 99. Figuras y prefiguras, *Concordantiae Caritatis*, Lilienfeld, Austria, ca. 1413.

donde una Betsabé desnuda, pero púdicamente cubierta por sus brazos y sumergida en una piscina se aseamientras David la mira desde una ventana de su palacio. La otra prefiguración es la de Judith a punto de cortar la cabeza de Holofernes. El texto que acompaña a cada imagen deja claro que igual que Santa Lucía muere por amor a Dios, igual que Judit se sacrifica por amor a su pueblo, David peca y se arrepiente por amor a Betsabé<sup>464</sup>. La relación entre Santa Lucía y el baño de

Betsabé, también se extiende a la acción de la mirada, la mirada de David y la mirada de Lucía. Ulrich von Lilienfeld se tomó muchas libertades a la hora de elegir modelos históricos del Antiguo Testamento como prefiguras de los santos. La elección del baño de Betsabé

<sup>463</sup> Martin Roland, *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis (Stifsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*, (Graz, Austria: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 2002), 11. De acuerdo con Roland, es sorprendente que Ulrich von Lilienfeld en la elección de los modelos históricos del Antiguo Testamento se tomara muchas más libertades que el *Speculum Humanae Salvationis* donde esta elección estaba estrictamente limitada.

<sup>464</sup> Los textos que acompañan a la imagen del baño de Betsabé dicen “David (sus)pexit M(u)l(ie) qq dilexit sem”, David mira a la mujer que ama para sí.

como prefiguración del martirio de Santa Lucía podría parecer extraña si no se entendiera esta escena dentro de su carácter penitente. Este es el único ejemplo que existe donde Betsabé aparece como prefiguración de otra mujer que no sea *Ecclesia* o la Virgen María.

A partir de la primera década del siglo XV la iconografía del baño de Betsabé conocerá una popularidad sin igual, y su imagen comienza a aparecer en los Libros de Horas al inicio de los Salmos Penitenciales.

Durante la Edad Media, la autoría de los siete salmos penitenciales (los salmos 6, 32, 38, 51, 102, 130 y 143 en la numeración masorética de la biblia hebraica y los salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142 en la numeración de la Septuaginta y de la Vulgata) fue atribuida al rey David, quien los habría compuesto como penitencia por sus terribles transgresiones<sup>465</sup>. Estos salmos tienen una historia muy larga asociada con el arrepentimiento y la expiación de los pecados. Se cree que hacia el siglo III, y probablemente mucho antes, estos salmos formaban parte de la liturgia judía. En la tradición cristiana, ya se conocían en el siglo VI, cuando el escritor y monje latino Casiodoro hizo un comentario sobre estos salmos llamándolos los siete pasos para obtener el perdón<sup>466</sup>. El Papa Inocencio III (1198-1216), al principio del siglo XIII, mandó que se recitaran en la liturgia durante la Cuaresma. Si se tiene en cuenta que siete son los salmos penitenciales, no es de extrañar que pronto se relacionaran con los siete pecados capitales<sup>467</sup>. Estos pecados tenían la capacidad de enviar el alma cristiana al infierno para siempre; por lo tanto los salmos penitenciales se recitaban para pedir perdón por todos los pecados y para reducir el tiempo que el alma tenía que pasar en el purgatorio.

---

<sup>465</sup> Roger Wieck, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* ( Nueva York: George Braziller, Inc., 1997), 91.

<sup>466</sup> Ibid., 91.

<sup>467</sup> Ibid., 91. La relación entre los siete salmos penitenciales y los siete pecados capitales es la siguiente: Salmo 6, ira; Salmo 32, soberbia; Salmo 38, gula; salmo 51, lujuria; Salmo 102, avaricia; Salmo 130, envidia; Salmo 143, pereza.



Los salmos penitenciales suelen colocarse detrás de las Horas de la Cruz y de las Horas del Espíritu Santo. Empiezan con el salmo 6, con la frase “Domine, ne in furore tuo arguas me”. (“Yaveh, no me corrijas en tu enojo, ni en tu furor me castigues...”). El tono de estos salmos, como ya se ha mencionado, es de arrepentimiento y de ruego por el perdón<sup>468</sup>. En los primeros Libros de Horas del siglo XIII y XIV, la iconografía que solía acompañar a esta sección era la del Juicio Final

(Fig. 9). La elección de este tema no debería extrañar, ya que no se trata más que de un recordatorio de que al final de los tiempos Cristo volverá y juzgará las obras de la humanidad<sup>469</sup>.

Sin embargo, esta iconografía cayó en desuso en el siglo XV, habiendo sido reemplazada por ciclos de la vida del rey David. Entre las escenas más representadas dentro de estos ciclos están las de David penitente, David componiendo los salmos, David y



Goliath, el baño de Betsabé, el adulterio de Betsabé y David

Cat. 115. Ciclo de David, *Libro de Horas*, París, Francia, mediados del siglo XV.

enviando a Urías el Hitita a una muerte segura.

Es importante hacer hincapié en la importancia de Betsabé, a quien se le considera en algunos casos como el origen de los Salmos Penitenciales y por extensión del Salterio. Según

<sup>468</sup> John Harthan, *Books of Hours and Their Owners* (Milan: Thames and Hudson, 1977), 17.

<sup>469</sup> Wieck, *Painted Prayers*, 96.

Claire Costly, esta relación se puede encontrar en las leyendas de la Santa Cruz (*De ligno sancte crucis*) que proliferaron en latín y en las lenguas vernáculas en Europa durante los siglos XII y XIII<sup>470</sup>. Esta leyenda, *De ligno sancte crucis*, es una serie muy compleja de narraciones medievales basadas en el Antiguo Testamento que contaba la historia de la madera de la santa cruz. Estas historias relatan como la madera de la cruz en la que murió Cristo estaba hecha con un árbol cuya genealogía podía remontarse al Árbol de la Ciencia en el Jardín del Edén. El título que acompaña al salmo 51 (“Al director de coro. Salmo de David, cuando el profeta Natán vino a él después de haberse éste llegado a Betsabé”), pudo haber sido el origen de una historia extra-bíblica que se incorporó a estas leyendas.

Después del siglo XIII, y bajo la influencia del III Concilio Laterano y el refinamiento de la teología de la penitencia, estas historias empezaron a relatar como el rey David se sentó bajo un árbol y compuso el *Miserere*, seguido por el resto del Salterio, como castigo por sus pecados. En las versiones más antiguas de este texto, David encontró tres ramitas en el Monte Tabor y las plantó cerca de un pozo en Jerusalén, donde echaron raíces y se convirtieron en un árbol. Cada año, David ponía un anillo de plata alrededor del tronco de este árbol hasta que se dio cuenta de que había pecado. Cuando pasaron treinta años y el árbol había crecido, David, después de haber pecado, empezó a llorar debajo de éste árbol arrepentido diciendo, “*Oh, Miserere mei deus*”<sup>471</sup>. Una vez que terminó de componer el salterio, David construyó un templo al señor para expiar sus pecados. Mientras que la Vulgata sólo relaciona la historia de David y Betsabé en el salmo 51 a través del título, esta nueva anécdota hace extensiva esa asociación al Salterio completo. Lo que esta historia implica es que una vez que el rey David

---

<sup>470</sup> Claire L. Costley, “David, Bathsheba and the Penitential Psalms”, *Renaissance Quarterly* 57, n. 5 (2004): 1235-1277. Costley es la autora que mejor ha tratado este tema y es a este trabajo al que nos referiremos en las próximas páginas.

<sup>471</sup> Ibid., El texto en latín según que cita Costley a través de Suchier, 189-190 es el siguiente: “*Exactis XXX annis adulta arbore sancta post peccatum grande quod commiserat David cepit sub arbore sacra penitendo flere peccatum quod commiserat, dicens domino: Miserere mei deus, etc. Peracto psalterio toto cepit David edificare templum domine in expiationem peccatorum suorum commissorum*”.



se arrepintió y compuso el salmo 51, la composición del resto del salterio le siguió fácilmente. Por lo tanto, la evidencia presentada por las leyendas de la Santa Cruz sugiere que el Salmo 51 era considerado como el epítome de todo el salterio. Esta idea se ve corroborada por el hecho de que el *Miserere mei* fue visto como el salmo más importante durante la Edad Media. Esta asociación que se hacía durante la Edad Media de la historia de David y Betsabé que aparece en 2 Samuel 11:12, no sólo con el salmo 51 sino con todo el salterio, explicaría las razones por las que la iconografía de David y Betsabé, especialmente la del baño, aparecería representada en los Salmos Penitenciales en los Libros de Horas, aunque esto no explica la popularidad de este tema iconográfico.

Entre los primeros ejemplos de Libros de Horas de principios del siglo XV, la escena del baño se encuentra en los márgenes formando parte de un ciclo iconográfico más amplio<sup>472</sup>. Los modelos iconográficos que se han establecido al principio de este estudio empiezan a aparecer de forma asidua en esos márgenes. Estos ejemplos incluyen no sólo a Betsabé bañándose en una tinaja dentro de su casa, sino también a Betsabé bañándose en un jardín tanto vestida como desnuda (ya sea un desnudo parcial o completo). Esta práctica de relegar el baño a una esquina del margen va a continuar a lo largo del siglo XV, aunque esta posición perderá paulatinamente importancia cuando las escenas del ciclo se reduzcan a dos, el baño de Betsabé y David enviando a Urías a su muerte<sup>473</sup>, y finalmente a una, el baño de Betsabé, siendo ésta la escena más popular que aparecerá en los Libros de Horas.<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008), 15-31. Ver Cat. 113-116, 121, 124-125, 135, 147, 150, 159, 160, 203.

<sup>473</sup> Ver Cat. 105, 151, 182, 206.

<sup>474</sup> Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination*, 32-43. De hecho, cuando la única escena que aparece es la del baño de Betsabé esta raramente aparece dentro de una tinaja o bañera.



Cat. 206. David y Urías el Hitita, el baño de Betsabé, *Libro de Horas*, París, Francia, ca. 1524.



Cat. 180. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, impreso por Thielmann Kerver, París, Francia, 1500.

Que la escena elegida al final para ocupar el folio completo al principio de los Salmos Penitenciales sea la del baño de Betsabé, donde su cuerpo desnudo toma protagonismo, no parece seguir una lógica puramente simbólico-religiosa en este contexto, a pesar de que el desnudo se pueda relacionar con el pecado capital de la lujuria (pecado capital relacionado con el Salmo 51). Es importante recordar que estos manuscritos eran códices comisionados o comprados personalmente por un individuo, y que por consiguiente podían estar más o menos decorados dependiendo del gusto, el estatus social y la riqueza del mecenas<sup>475</sup>. Según Paul Saenger, no es una coincidencia que una imagen como la del baño de Betsabé apareciera en esta época en los Libros de Horas. Los artistas empezaron a aprovecharse del carácter privado de los mismos para introducir escenas eróticas que eran completamente inimaginables en el espacio público de la Iglesia o en textos litúrgicos<sup>476</sup>. Estos artistas se inspiraron en la traducción secular del *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo para producir escenas cada vez más sugerentes en los Libros de Horas<sup>477</sup>. Estas escenas retratan a menudo los vicios por los cuales el lector/espectador tiene que hacer penitencia, pero al mismo tiempo están diseñadas para conscientemente excitar al espectador (*voyeur*) del libro.

---

<sup>475</sup> Ver Roger Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life* (Londres: Sotheby's Publications, 1988), 3, 401 y Jonathan J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven: Yale University Press, 1992), 19-31, 121-150. Durante los primeros ciento cincuenta años, estos manuscritos eran un producto de lujo, accesible solo a la realeza, la nobleza y los ricos terratenientes; sin embargo, hacia finales del siglo XV los cambios que se produjeron tanto en la producción de manuscritos como en la nueva estructura social, ambos asociados al crecimiento de las urbes, hicieron posible que las élites burguesas emergentes tuvieran acceso a estos manuscritos. La invención de la imprenta por Johannes Gutenberg en 1440 permitió producir Libros de Horas en masa. Este contexto de compra-venta de manuscritos en los talleres parisinos sitúa al Libro de Horas fuera de la esfera de influencia de la Iglesia. A pesar de que la elección de los temas iconográficos cristológicos y marianos ya estuvieran establecidos en el siglo XIII para las distintas partes del Libro de Horas, las escenas que acompañaban los Salmos Penitenciales, entre otras, eran algo más maleables y dependían únicamente del gusto del mecenas y de su bolsillo.

<sup>476</sup> Paul Saenger, "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages", en *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier, 141-173 (Cambridge: Polity Press, 1989), 156-157.

<sup>477</sup> Entre estas escenas no solo se incluye el baño de Betsabé sino también a Eva, Susana y los Viejos o las escenas del Juicio Final donde los que ha resucitado salen de sus tumbas completamente desnudos. De hecho existen ejemplos donde la iconografía del baño de Betsabé se confunde con la de Susana. Ver el capítulo 8 para una discusión más profunda sobre este tema.

Las nuevas escenas del baño de Betsabé están directamente relacionadas con dos construcciones socio-culturales como son el desnudo femenino y la mirada<sup>478</sup>. La pregunta que cabe hacerse en estos momentos es de qué manera se constituyó y concibió el desnudo femenino dentro de la sociedad de la Baja Edad Media. El desnudo femenino bajomedieval, tal como se presenta a través de la figura de Betsabé, es un cuerpo con miembros largos y delgados, hombros estrechos, caderas anchas y vientre hinchado. Kenneth Clark en su estudio sobre el desnudo lo describió de la siguiente manera:

El patrón básico del cuerpo femenino sigue siendo un óvalo, coronado por dos esferas, pero el óvalo ha crecido increíblemente largo y las esferas son angustiosamente pequeñas. Si aplicamos nuestra unidad de medida, la distancia entre los pechos, nos encontramos con que el ombligo está exactamente el doble de lejos en el cuerpo que el que aparece en el esquema clásico. El aumento de la longitud del cuerpo se hace más evidente porque no está interrumpido por cualquier sugerencia de las costillas o los músculos. Las formas no son concebidas como bloques individuales, sino que parecen haber

---

<sup>478</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, *Power and Beauty: Images of Women in Art* (Londres: Tauris Parke Books, 1992), 10; y François Avril, *Manuscript Painting at the Court of France in the Fourteenth Century (1310-1380)* (Londres: Chatto and Windus Ltd., 1978), 24. Keith Moxey, "Reading the 'Reality Effect,'" en *Pictura Quasi Fictura: Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Internationales Round-Table-Gespräch Krems an Der Donau 3 Oktober 1994* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996), 15. A partir del siglo XIV en adelante, muchos investigadores han visto una tendencia en la producción artística hacia una mayor imitación de la naturaleza en todo el Occidente latino. Lo que el artista veía empezó a ser representado con más naturalismo o "realismo", teniendo en cuenta las características individuales de los objetos que empezaron a ser reproducidos con más veracidad-esto incluye el cuerpo humano, así como representaciones de paisajes, edificios, etc. Se ha argumentado que este proceso fue una consecuencia de la nueva habilidad del artista en la búsqueda de medios más eficaces para reproducir en una superficie de dos dimensiones la ilusión pictórica del mundo que lo rodeaba. Sin embargo, Keith Moxey en su artículo "Reading the 'Reality Effect'", ha señalado que este "realismo" o "naturalismo" que se encuentra en la Baja Edad Media, debe considerarse como el producto de fuerzas culturales, y no como el desarrollo inherente (y ahistórico) de las técnicas artísticas de la época. Por ejemplo, una de estas fuerzas culturales podría ser la definición de la perfección y la belleza, cualidades que están socialmente construidas.

sido sacadas la una de la otra como si estuvieran hechas de un material viscoso<sup>479</sup>.

Clark continúa diciendo que “por algún tipo de interacción extraña entre la carne y el espíritu esta larga curva del estómago se ha convertido en el medio por el cual el cuerpo ha



**Cat. 105. El baño de Betsabé, *Fleurs des Histoires* de Jean Mansel, Francia, finales del siglo XV.**

alcanzado el ritmo de la arquitectura ojival del gótico tardío”<sup>480</sup>. A esta descripción habría que añadir que por norma general estos desnudos femeninos aparecen representados con una tez muy pálida y con una larga cabellera de tonos rubios o rojizos. Los genitales femeninos generalmente no aparecen representados. Por norma general, en las imágenes del baño de Betsabé, ésta se cubre las partes púdicas con la mano, con un velo o con el agua y la fuente, aunque en algunos casos

la posición de las manos podría representar una acción de auto-erotismo [Cat. 109, 131, 151, 154, 165, 177-178] y en otros ejemplos, aunque en menor cantidad, la sexualidad femenina aparece representada explícitamente [Cat. 130, 137, 156].

<sup>479</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art* (Londres: John Murray, 1973), 18. El texto es una traducción libre del original en inglés.

<sup>480</sup> Ibid., 18-19.

Cabría indicar que uno de los mayores problemas que representa el estudio del desnudo en un contexto cristiano es la represión institucionalizada del cuerpo<sup>481</sup>. En este contexto, la desnudez tenía que ser ocultada por razones morales como consecuencia de la Caída del Hombre (Génesis 3:21), y su representación visual tenía que hacerse en un ambiente de una gran conciencia moral<sup>482</sup>. Pero a pesar del rechazo del cuerpo desnudo, en la iconografía cristiana había una serie de temas que no sólo eran adecuados, sino que era necesario representar el desnudo, como por ejemplo los de Adán y Eva y otros personajes del Antiguo Testamento como Betsabé o Susana. Además, es posible que en aquellos temas en los que la desnudez era necesaria, ésta funcionara de manera que fuera capaz de intensificar la narración de la imagen, fuera esta teológica o devocional, evocando “asociaciones eróticas subliminales”<sup>483</sup>. El erotismo del desnudo tenía que ser mantenido a raya a través de la inclusión de otros contenidos narrativos, y éstos tenían que ser lo suficientemente



**Cat. 154. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, Ruan, Francia, ca. ca. 1495-1503.**

equilibrados como para que la respuesta erótica no dominara el mensaje al completo. Para lograr este equilibrio la desnudez tenía que ser representada con un gran naturalismo, capaz de despertar el interés del espectador pero sin descuidar el mensaje religioso, que debía ser lo

<sup>481</sup> Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 1.

<sup>482</sup> Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (Los Ángeles: University of California Press, 1993), 16.

<sup>483</sup> Margaret R. Miles, “The Virgin’s One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Early Renaissance Culture”, en *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, ed. Susan Rubin Suleiman, 193-208 (Londres: Harvard University Press, 1986), 203.



dominante. Hay que mencionar que este no siempre era el caso, y que en algunas ocasiones el erotismo de la imagen estaba supeditado al mensaje religioso, como se verá en algunos Libros de Horas.

A pesar de que los ideales de belleza son subjetivos y específicos a las distintas épocas históricas, es necesario explicar por qué las representaciones del desnudo de Betsabé se pueden considerar naturalistas. Anne Hollander en su libro, *Seeing Through Clothes*, examina con minuciosidad cómo la pintura, la escultura y la fotografía son capaces de mediar entre los ideales del cuerpo y lo que llevamos puesto<sup>484</sup>. A pesar de que la teoría de Hollander es especulativa, trata de forma muy convincente el tema del origen cultural del desnudo “naturalista”. Según esta autora, este naturalismo se obtiene mediante la representación del cuerpo no ya desnudo, sino sin ropa (*denuded*). Esto significa que el cuerpo desnudo tiene que mostrar características, tales como el contorno, la postura y las proporciones, que hacen que parezca que aun estuviera vestido con la ropa de la época. Cabe mencionar que la moda, antes y ahora, no es fija ni inmutable, sino que está continuamente cambiando. En la época bajomedieval en Francia, nos encontramos con un tipo de vestido femenino, propio de la nobleza, denominado *cotehardie* o *houppelande* dependiendo del modelo, que es largo y se estrecha en la parte superior del cuerpo, donde se ciñe bajo los pechos, para luego alargarse sobre un vientre que sobresale. Estas características no sólo afectan al traje de las damas, sino que incluso se extiende al de las campesinas. Así puede verse por ejemplo en el Calendario de las Muy Ricas Horas del Duque de Berry (Fig.10). A pesar de que estas representaciones son ideales, los hermanos Limbourg fueron unos grandes observadores de la realidad y es muy posible que representaran la moda de la corte francesa que estaba en boga en esos

---

<sup>484</sup> Hollander, *Seeing Through Clothes*, 87.



momentos<sup>485</sup>. Por lo tanto, el vientre con forma oval que caracteriza el desnudo del arte del gótico internacional de la segunda mitad del siglo XIV e inicios del siglo XV, puede ser visto como un reflejo de la moda del momento. En los ejemplos del baño de Betsabé, su cuerpo parece que sigue vestido aunque ya está sin ropa. De esta manera se puede decir que el desnudo de Betsabé en los Libros de Horas armoniza con el ideal de belleza de su tiempo, un ideal que, como Umberto Eco ha señalado en su libro *Art and Beauty in the Middle Ages*, se basa en los sentimientos cotidianos y la experiencia adquirida en la vida<sup>486</sup>.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, en un contexto religioso el desnudo femenino tenían que encontrar un equilibrio entre el erotismo y el mensaje religioso, aunque no siempre ocurría así. El cuerpo desnudo invita a la mirada. Ningún desnudo, por esquemático que sea, deja indiferente al espectador, al contrario, suscita en éste un sentimiento erótico, si bien este puede ser tan sólo un vestigio. En este contexto la mirada cobra una importancia sin igual como vehículo interpretativo. Durante toda la Edad Media hubo un discurso sobre la mirada y la forma correcta de mirar<sup>487</sup>. Las fuentes que mencionan la mirada son muy variadas y la describen siempre desde un punto de vista masculino, algo nada extraordinario dado que aquellos que escribían sobre la naturaleza de la mirada eran sobre todo hombres como Agustín de Hipona, Pedro Lombardo o Andrés Capellano entre muchos otros<sup>488</sup>. El discurso de las autoridades religiosas sobre el tema de la mirada afirmaba que el deseo entraba a través de la mirada y residía en el alma<sup>489</sup>. Según Mateo, Jesucristo en su sermón en la montaña dijo “pero yo os digo que cualquiera que mira a una

---

<sup>485</sup> Recientemente se ha dedicado una monografía a la representación de la moda a través de la miniatura medieval titulado Anne H. van Buren, *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands 1325-1515* (Nueva York: The Morgan Library and Museum, 2011).

<sup>486</sup> Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* (New Haven: Yale University Press, 1986), 4-5.

<sup>487</sup> Para más información sobre las actitudes teológicas medievales respecto a la mirada ver Janet Soskice, “Sight and Vision in Medieval Christian Thought”, en *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspective on Sight*, ed. Teresa Brennan y Martin Jay (Nueva York: Routledge, 1996.), 29-44.

<sup>488</sup> John W. Baldwin, “Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200”, *Speculum* 66, no. 4 (1991), 800.

<sup>489</sup> Ibid.

mujer y la codicia ya ha cometido adulterio con ella en el corazón” (Mateo 5:28). Incluso en el Cantar de los Cantares hay una alusión al poder de la mirada con el que la amada cautiva el corazón del amado (Cantares 4:9). En su segunda epístola, Pedro menciona que “los pecadores sólo tienen ojos para fornicar y para los incesantes placeres de la carne; ojos que llevan al alma inestable a la perdición” (II Pedro 2:14). El escritor del libro apócrifo el Testamento de Rubén, en una descripción de los siete espíritus engañosos que Rubén encuentra durante su penitencia, menciona al espíritu de la visión, “gracias al cual se genera el deseo” (Testamento de Rubén 2:4). En otro pasaje Rubén menciona: “desde que mi mente concibió la desnudez femenina, no me permitió conciliar el sueño hasta que cometí la abominación” (Testamento de Rubén 3:12). Su mente concibió la desnudez de una mujer, Bala, después de verla desnuda dándose un baño<sup>490</sup>. Esta historia recuerda la del baño de Betsabé, cuya historia también comienza con la mirada transgresora del rey David sobre la figura desnuda de una mujer. Tertuliano, Ambrosio y Jerónimo advertían a sus seguidores ascetas de que no miraran a las mujeres, ya que experimentarían el deseo sexual<sup>491</sup>. Juan Crisóstomo escribió: “no sólo los ojos de las que desean sino también los de las mujeres modestas atraviesan y perturban el alma”<sup>492</sup>. Crisóstomo menciona que mientras los cuerpos “radiantes” siguieran la vista de aquellos que los desean, “el fuego (del deseo) se mantendría encendido como una llamarada, mientras que si los apartan de la vista, esos deseos decaerían y se extinguirían”<sup>493</sup>. Una vez más, el deseo sexual está conectado de una manera casi fatalista a la mirada y a la contemplación, en este caso, del cuerpo humano. Estos no son los únicos comentarios reveladores, sino que en otro de sus trabajos Crisóstomo pone de

---

<sup>490</sup> Antonio Piñero, “Testamentos de los doce patriarcas”, en *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo V. Testamentos o discursos de adiós*, ed. Alejandro Díez Macho (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982), 29-158.

<sup>491</sup> Joyce S. Salysbury, *Church Fathers, Independent Virgins* (Londres: Verso, 1991), 17.

<sup>492</sup> Blake Leyerle, “John Chrysostom on the Gaze”, *Journal of Early Christian Studies* 1 (1993), 163.

<sup>493</sup> Ibid.

manifiesto la dinámica del *voyeur*<sup>494</sup>. En su tratado *Sobre la convivencia entre clérigos y vírgenes*, Crisóstomo menciona que los hombres (monjes) que están en una relación espiritual con las mujeres (vírgenes) se encuentran movidos por un doble deseo: por un lado “no les está permitido satisfacer su pasión a través del coito”, al fin y al cabo las mujeres que desean son ascetas como ellos y ambos han hecho votos de castidad; y por otro lado, como consecuencia de ello “la base de su deseo se mantiene intensamente potente durante mucho más tiempo”<sup>495</sup>. Es decir, el placer se mantiene más latente porque existe una separación física entre el deseo y el objeto de ese deseo. Este es el placer que se deriva del *voyeurismo*. Hildegarda de Bingen también escribió sobre este tema, aunque su punto de vista femenino se tiene que considerar una excepción. En su trabajo *Causa et curae*, Hildegarda de Bingen hizo un análisis de los distintos tipos de hombres y de mujeres según su comportamiento, influido por los elementos (viento, fuego, etc.), con el fin de que los hombres y las mujeres se conocieran mejor a sí mismos<sup>496</sup>. Una de las características más importantes de los dos primeros tipos de hombres que Hildegarda menciona tiene que ver con su comportamiento ocular. Por un lado, el primer tipo de hombre (regido por el elemento fuego) “ama el sexo con las mujeres (...). En cuanto ve a una mujer, la escucha o simplemente la imagina, su sangre se calienta. Sus ojos se mantienen fijos en el objeto de su deseo como si fueran flechas en cuanto la ve”<sup>497</sup>. El segundo tipo de hombre (regido por el elemento fuego y viento) “cuando está con una mujer puede tener una relación honorable y fructífera. Los ojos de estos hombres pueden encontrarse con la mirada de las mujeres sin vergüenza, todo lo contrario a

---

<sup>494</sup> Se trata esta de una de las interpretaciones que se ha hecho del trabajo de Crisóstomo dentro del marco teórico del psicoanálisis, el cual ve en sus ideas un precedente del término del *voyeurismo*.

<sup>495</sup> Leyerle, “John Chrysostom on the Gaze”, 166.

<sup>496</sup> Prudence Allen, *The Concept of Woman: The Aristotelian Revolution, 750 B.C.-A.D. 1250* (Cambridge: William B. Eerdmans, 1985), 304-306.

<sup>497</sup> Ibid., 305. “Al primer tipo de hombres les encanta el coito con las mujeres y están ansiosos por salir del camino de otros hombres, y evitarlos, porque son más propensos a las mujeres que a los hombres..., Tan pronto como ven a una mujer, hablan sobre ella o, simplemente, fantasea sobre ella, su sangre arde como una llama. Sus ojos se mantienen fijos en el objeto de su amor como flechas tan pronto como la ve”.

la mirada de aquellos otros hombres que mantenían los ojos fijos en ellas como flechas”<sup>498</sup>. Durante la Edad Media parece ser que la mirada estaba inextricablemente conectada con la intencionalidad del deseo<sup>499</sup>. Desde un punto de vista social, la mirada era considerada capaz de estimular el deseo amoroso y esta creencia hizo que una figura tan influyente como la de Andrea Capellano en su tratado *De amore* (1184-1186) dijera que los ciegos no podían sentir deseo<sup>500</sup>. Por otro lado, los médicos en la Edad Media también le dieron una dimensión psicológica al deseo. Los autores del *Prose Salernitas Question*, un texto médico del siglo XII compilado en la región de Francia, consideraban que la visión y las facultades mentales aumentaban el deseo sexual<sup>501</sup>. Según ellos, cuando una persona miraba a alguien bello, su imagen era transmitida en espíritu y según entraba a través el nervio óptico tocaba el alma, donde posteriormente se engendraría el deseo. Los humanos podían experimentar un mayor deseo sexual que los animales porque estaban dotados de visión, imaginación, razón y memoria. Con esta enumeración de fuentes se ha querido poner de manifiesto la gran cantidad de textos que durante toda la Edad Media trataron la mirada. Teniendo en cuenta este contexto, las miradas del espectador y de los personajes no pueden ser consideradas

---

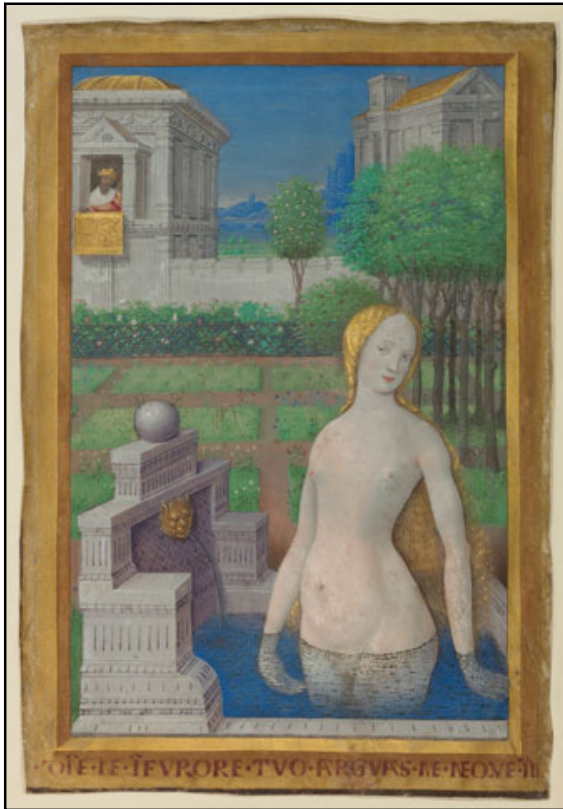
<sup>498</sup> Ibid. “Con las mujeres pueden tener una relación honorable y fructífera. Los ojos de estos hombres pueden encontrarse directamente con los de las mujeres, contrastando con los ojos de los otros hombres que se fijan en ellas como flechas”.

<sup>499</sup> David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 317. Ver también Leyerle “John Chrysostom...”, 160-163, donde Leyerle hace un recorrido por la Antigüedad describiendo las teorías sobre la mirada. Según Leyerle “the ancient Greeks had understood eros to be a pathology of the eyes. Plato’s easy assumption that the source of erotic attachment lies in the visual aspect of the beloved rested upon a tradition as old as Sapho. (...) It was in the eyes of the beloved, however, that desire’s disturbing power concentrated. (...) Socrates warned that a pretty face was “more dangerous than a scorpion” because it could “inject its poison into anyone who looked at it” and, like an archer, “wound even at a distance”. When Plato posited an intimate relation between sight and knowledge, he privileged the eye among the senses...For the subtle fire that joined object and beholding eye created a pathway of influence that led directly to the soul”. (...) And in that curious document of the Peripatetic school, the Problems attributed to Aristotle, the eye is decisively implicated in all sexual performance and desire”. Estas actitudes de la Antigüedad se mantienen y perpetúan en los trabajos de los Padres de la Iglesia y posteriores exégetas y teólogos durante toda la Edad Media llegando incluso hasta nuestros días.

<sup>500</sup> Michael Camille, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire* (Londres: Laurence King, 1998), 27. La cita que usa Camille es la que se encuentra en el texto *De amore* (1184-1186) de Andrea Capellano que dice así: “La ceguera impide el amor, ya que un hombre ciego no puede ver a aquel en que su mente se puede reflejar inmoderadamente. Por lo tanto, el amor no puede surgir en él, como ha sido suficientemente demostrado anteriormente. Pero reconozco que esto es cierto sólo del momento en que el amor se adquiere, porque yo no niego que el amor pueda perdurar en un hombre que adquirió el amor antes de quedarse ciego”. (Traducción libre del texto original en inglés).

<sup>501</sup> Baldwin, “Five Discourses on Desire”, 805.

imparciales, sino que forman parte de la relación de poder y sumisión que se ejerce con la mirada activa del hombre sobre la figura pasiva de la mujer.



Cat. 156. El baño de Betsabé, *Libro de Horas de Luis XII*, París, Francia, ca. 1498.

Por otra parte, la experiencia visual relacionada con el Libro de Horas suele tener lugar en la capilla privada o en los aposentos privados del dueño del manuscrito, y al tratarse de un manuscrito que se sujeta con las manos, la relación física con el objeto es mucho más íntima y personal<sup>502</sup>. El dueño del manuscrito se encuentra, pues, en un espacio privado que está alejado de miradas inquisitivas que puedan descubrir o amenazar una mirada cargada de erotismo<sup>503</sup>. En una situación de contemplación meditativa, los ojos del espectador/lector pueden permanecer el

tiempo que deseen sobre la imagen de Betsabé, y a través de esa mirada se puede suscitar el deseo en el espectador<sup>504</sup>. El hecho de que las miradas internas de la imagen hayan sido creadas para que en ningún momento se reconozca la existencia del espectador, supone que éste se mantiene a salvo de la mirada transgresiva que se asocia al *voyeur*<sup>505</sup>. Cuando el

<sup>502</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, "Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in Late Medieval French Manuscript Illumination", en *Annual of Medieval Studies at CEU 13*, ed. Katalin Szende y Judit Rasson (Budapest: Department of Medieval Studies, CEU, 2007), 97-109; and Harthan, *The Book of Hours*, 11-12. Estos manuscritos también se usaban durante la liturgia en el espacio público de la Iglesia, pero esto no quita el carácter íntimo de estos manuscritos.

<sup>503</sup> Margaret Olin, "The Gaze", en *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson y Richard Shiff (Chicago: Chicago University Press, 1996), 212.

<sup>504</sup> Freedberg, *The Power of Images*, 329.

<sup>505</sup> Camille, *The Medieval Art of Love*, 32, menciona que "images reproduced in manuscripts that objectify women's bodies as objects of desire do not preclude their being enjoyed by women as well as men. Women

espectador se ve atrapado en esta red de sensualidad, su proceso de racionalización puede llegar a negar o reprimir la respuesta sexual<sup>506</sup>. En el Libro de Horas la imagen de Betsabé aparece precediendo los Salmos Penitenciales, y a pesar de que esta imagen puede ser capaz de suscitar el pecado de la lujuria de manera consciente o subconsciente, la función de los Salmos Penitenciales es la de pedir perdón por los pecados cometidos de pensamiento, por obra u omisión.

La aplicación de estas teorías de la mirada a dos ejemplos del baño de Betsabé, un Libro de Horas francés (Nueva York, NYPL, De Ricci Ms. 150, fol. 62r) [Cat. 130] y el Libro de Horas del rey de Francia Luis XII (Los Ángeles, JPM, Ms. 79, 2003.105.recto) [Cat. 156], resultan sumamente enriquecedoras. Del primer Libro de Horas poco se sabe, excepto que fue creado en Tours (Francia) por el Maestro del Morgan 366 alrededor de 1475<sup>507</sup>. Del segundo, el Libro de Horas de Luis XII, tenemos más información. Fue creado por Jean Bourdichon, pintor de corte durante el reinado de Carlos VIII y de Luis XII, en 1498, para el rey de Francia y ha sido recientemente reconstruido en el libro titulado *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*<sup>508</sup>. Se trata de un manuscrito de grandes dimensiones cuyas imágenes siguen los ciclos iconográficos habituales de los Libros de Horas.

---

were able to look at other women and images of other women more easily than those of the opposite sex". Por lo tanto, el desnudo femenino no sólo podía afectar a una audiencia masculina sino también a una audiencia femenina. De hecho se sabe que algunos de los manuscritos que contienen la iconografía del baño de Betsabé donde esta aparece cubierta por un velo pertenecían a mujeres. Más aún, Freedberg, *The Power of Images*, 321, también acepta la dominación de la mirada masculina "to such an extent that women as much as men may be aroused by the sight of conventional beauty or conventionally seductive nakedness".

<sup>506</sup> Ibid., 331.

<sup>507</sup> Seymour de Ricci y W. H. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada* (Nueva York: Kraus, 1935-1937), 1840. Ricci no se detiene en el contexto histórico, social o religioso que podría poner en perspectiva este manuscrito.

<sup>508</sup> Thomas Kren y Mark Evans, ed., *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII* (Londres: The British Library, 2005). No se sabe cuándo se produjo la descomposición del manuscrito y la dispersión de los folios. Varios folios se encontraban en la colección de Bernard H. Breslauer de Nueva York; otros en el Victoria and Albert Museum en Londres y en el J. Paul Getty Museum en Los Ángeles.

La representación de la escena del baño de Betsabé, si bien no es innovadora en ninguno de los dos Libros de Horas, constituye un excelente ejemplo de las dimensiones eróticas del tema<sup>509</sup>. En estos dos Libros de Horas, Betsabé aparece desnuda en un primer plano dentro de una pequeña piscina donde el agua del lago y el agua que cae de la fuente crean ondas sobre la superficie cristalina. Estos elementos no ocultan en ningún momento la representación anatómicamente correcta de los genitales. Su cuerpo aparece representado de tres cuartos y girado hacia el espectador, quien puede contemplar el estado total de desnudez de su figura. Betsabé tiene el pelo dorado, una piel muy blanca, pequeños pechos y el vientre abultado, todas las características del ideal de belleza gótico<sup>510</sup>. En el Libro de Horas de Luis XII, Betsabé inclina la cabeza ligeramente a la derecha mientras parece mirar de reojo al rey David, quien se encuentra al fondo, mirándola desde la ventana de su palacio. En el Libro de Horas de la biblioteca pública de Nueva York, Betsabé desvía la mirada ajena a los ojos lujuriosos de David. Dentro de estas dos imágenes se pueden distinguir tres tipos de miradas: por un lado está la mirada del artista, quien ha creado un mundo independiente y realista aumentando el poder erótico de la escena, mientras que por otro lado están las miradas internas de los personajes. David mira a Betsabé. Él es el autor de la mirada, la figura activa, mientras que Betsabé es el objeto pasivo de esa mirada. David intenta poseer y dominar a Betsabé mirándola intensamente<sup>511</sup>. Ella mira de reojo o desvía la mirada de David, mientras deja su cuerpo desnudo expuesto a la mirada del espectador-lector del manuscrito quien, siguiendo la mirada de David, actúa de la misma manera que él. En ambos casos no sólo el juego de la mirada, sino también la percepción del cuerpo de Betsabé como objeto erótico va

---

<sup>509</sup> Thomas Kren, "Looking at Louis XII's Bathsheba", en *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, ed. Thomas Kren y Mark Evans, 43-60 (Londres: The British Library, 2005), 43. Kren menciona que el carácter de mujeriego y lascivo de Luis XII pudo ser determinante en el resultado final de la imagen del baño de Betsabé en su Libro de Horas. Luis fue casado a la temprana edad de trece años con Juana de Valois, hija de Luis XI y Carlota de Saboya. Luis XII no soportaba a su esposa quien sufría ciertas deformidades debido a un caso de raquitismo y escoliosis, razón por la cual acabó repudiándola. Kren también menciona que el patronazgo de la dinastía Valois popularizó la iconografía del baño de Betsabé.

<sup>510</sup> Clark, *The Nude*, 18.

<sup>511</sup> Freedberg, *The Power of Images*, 319.



a provocar reacciones adversas en algunos espectadores/lectores, haciendo que esta lectura cobre más peso.

Según David Freedberg, en su estudio ya clásico titulado *El Poder de las Imágenes*, cuando el espectador percibe la imagen del cuerpo como real (léase naturalista), éste puede dotarla de vida y, por lo tanto, responder a esa imagen como si fuera real<sup>512</sup>. Sin embargo, el poder de los convencionalismos y el condicionamiento religioso de la época puede hacer que esa respuesta al desnudo femenino sea más bien violenta, y que el cuerpo femenino desaparezca. Ese es el caso en un número de ejemplos del baño



de Betsabé donde su cuerpo desnudo ha sido borrado o cubierto por un velo en un

Cat. 155. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, Normandía, Francia, ca. 1495-1503.

momento posterior a su creación para subvertir el erotismo del mismo [Cat. 122, 131, 141, 155, 158, 167, 169, 171, 181, 203]. Por lo tanto, estas mismas reacciones a la imagen de Betsabé ponen en evidencia el carácter erótico de su iconografía en los Libros de Horas. En este contexto Betsabé se transforma en la seductora, en el origen del mal que consumió a David.

---

<sup>512</sup> Ibid., 317-320.



**Cat. 99. El baño de Betsabé, *Libro de Horas*, Francia, principios del siglo XVI.**

Otro elemento a tener en cuenta para comprender las múltiples interpretaciones del baño de Betsabé en la Baja Edad Media es que a mediados del siglo XV se incrementan las representaciones de Betsabé junto a sus sirvientas, quienes le presentan espejos, peines o platos con frutos rojos<sup>513</sup>. Estos elementos indican un nuevo nivel de significado en las representaciones del baño de Betsabé. Por ejemplo, el espejo y el peine se han asociado tradicionalmente al pecado capital de la Vanidad<sup>514</sup>. Un ejemplo perfecto aparece en un Libro de Horas que se encuentra en el Huntington Library de California con signatura Ms.

HM 1161, fol. 61r [Cat. 199] donde Betsabé aparece peinando su pelo largo y rubio, la fuente de la tentación, mientras sube su camisola y muestra sus pechos. Esta imagen muestra a Betsabé como la criatura vanidosa y orgullosa que tienta a David. El espejo y el peine junto al cabello suelto y la desnudez de Betsabé funcionan como una advertencia contra la Vanidad.

<sup>513</sup> Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval Manuscript Illumination*, 52-54. Los frutos rojos y la posición de Betsabé en un jardín exterior refuerza la lectura de Eva como la gran tentadora. Ver capítulo 8 para un análisis más profundo sobre este tema.

<sup>514</sup> Ver capítulo 8 para un desarrollo más profundo de este tema.

No todas las imágenes del baño de Betsabé funcionaban de la misma manera en los Libros de Horas. En 1473 Jean Colombe produjo un Libro de Horas para Ana de Francia, la hija de Luis XI y regente durante la minoría de edad de Carlos VIII (Nueva York, PML, Ms. M. 677) [Cat.128]<sup>515</sup>. Aquí el baño de Betsabé forma parte de un ciclo mayor donde la historia del adulterio y sus consecuencias inmediatas se representa en siete folios siguiendo los Salmos Penitenciales. La primera escena es la del baño de Betsabé, pero a diferencia de otros ejemplos Betsabé aparece vestida en lo que se



podría considerar otro grado de desnudez, ya que lo que lleva puesto es la ropa interior,

**Cat. 128. El baño de Betsabé, *Libro de Horas de Ana de Francia*, Bourges, Francia, ca. 1473.**

habiendo dejado su vestido tirado en el suelo detrás de ella. Betsabé se encuentra sentada al borde de un lago con los pies sumergidos en el agua mientras se levanta las faldas hasta la mitad del muslo. David ya no se encuentra en un balcón mirándola desde lo alto, sino a la entrada del jardín. Un cambio en el color del césped funciona como una flecha que visualmente conecta a David y Betsabé. A pesar de que Betsabé aparece vestida, su mirada indica que es consciente de la presencia de David y de su propia belleza<sup>516</sup>. Esta escena presenta una desviación de la narración bíblica ya que el texto original dice que David envió mensajeros a buscarla, no que él fuera a por ella en persona, que es justamente lo que parece estar haciendo en este ejemplo. La siguiente escena del ciclo muestra a Betsabé arrodillada

<sup>515</sup> Kren, "Looking at Louis XII's Bathsheba", 47-48.

<sup>516</sup> Este ejemplo pone de manifiesto que la imagen de seductora podía aparecer en Libros de Horas tanto para hombres como para mujeres.



frente a David en el palacio, mostrando el momento en el que David y Betsabé se encuentran antes del adulterio. Las escenas posteriores tienen que ver con la malicia de David y el heroísmo de Urías el Hitita. Las escenas representadas son las de David enviando a Urías al campo de batalla, Urías en el campo de batalla, la muerte de Urías, los Reproches de Natán y el arrepentimiento de David. Esta elección de temas pone en evidencia que lo que Jean Colombe ha enfatizado en su ciclo es su carácter épico y de caballería, y no sus connotaciones eróticas—aunque la coquetería de Betsabé sigue siendo aparente en su mirada.

El Libro de Horas que se encuentra en la colección Brotherton de la Biblioteca de la Universidad de Leeds con signatura Ms. 1 apunta en la misma dirección [Cat. 113]. Creado en París entre 1415-1435, el folio 21r muestra en la escena principal a David orando, y leyendo la imagen desde el margen inferior izquierdo hasta el margen superior derecho, la historia de David y Betsabé se desarrolla con toques de carácter épico. Después de la escena del baño, Urías besa apasionadamente a Betsabé antes de partir tras recibir las órdenes del rey David para el General Joab. La escena final muestra el momento en el que Urías muere heroicamente en el campo de



Cat. 113. Ciclo de David, *Libro de Horas*, París, Francia, ca. 1415-1435.

batalla. Todo el lenguaje visual que rodea esta escena apunta a que en los mismos Libros de Horas se pueden encontrar rastros del amor cortés y los poemas épicos.

Otros Libros de Horas, en vez de enfatizar el carácter épico de la historia, enfatizan el papel de intercesora de Betsabé, tal y como aparece en los ya mencionados Libros de Horas de la biblioteca municipal de Besançon con signatura Ms. 148 [Cat.137-140] y el Libro de Horas de Carlos V de España, hoy en la Biblioteca Nacional con signatura Ms. Vit. 24-3 [194-195]<sup>517</sup>. Esto demuestra que dentro de un mismo tipo de manuscrito la complejidad de interpretaciones a las que el baño de Betsabé se puede someter es muy grande.

## **Conclusiones**

La iconografía del baño de Betsabé es la más frecuente dentro del ciclo de su vida, con más de ciento diez ejemplos repartidos por diversos tipos de manuscritos tales como el *Sacra Parallela*, los Salterios, las Biblias, las Biblias Moralizadas, las Biblias Historiadas y los Libros de Horas, entre otros. Las distintas variantes iconográficas van a convivir en una misma época y en un mismo sitio. A pesar de que se han encontrado ejemplos del baño de Betsabé en el Imperio Bizantino, en Inglaterra, en los Países Bajos, en Italia e incluso en España, es en Francia y Flandes donde este tema tendrá una relevancia especial.

Obviando los primeros dos ejemplos del siglo IX que han llegado hasta nuestros días, en un primer momento en el siglo XIII y XIV la iconografía de Betsabé bañándose en una tinaja fue la más común. La aparición de este tipo de iconografía se puede deber a la introducción de las nuevas prácticas de aseo que empezaron a popularizarse en el siglo XIII. Es también en este siglo cuando la imagen del baño de Betsabé empieza a aparecer de manera asidua en ciertos tipos de manuscritos comisionados o relacionados de alguna manera con el mecenazgo de la dinastía de los Capeto en Francia. La iconografía del baño parece cobrar

---

<sup>517</sup> Ver Capítulo 5.

diversos significados: por un lado, cuando esta escena aparece en las Biblias Moralizadas su lectura sigue una narración simbólica ya que en este contexto Betsabé aparece como la prefiguración de *Ecclesia* y David como la prefiguración de Cristo a través del ciclo completo de la vida de Betsabé; por otro lado, en la Biblia Morgan la escena del baño aparece envuelta en el lenguaje del amor cortés y los poemas épicos que se popularizaron en el siglo XIII—especialmente los textos relacionados con el rey Arturo cuya historia contiene alguna que otra similitud con la del rey David. Es en este mismo siglo y bajo el mecenazgo del mismo rey de Francia, cuando la iconografía de Betsabé va a sufrir un cambio radical. Este cambio se produce en el Salterio de Luis IX, donde en vez de encontrarse en el interior de un edificio bañándose en una tinaja, Betsabé aparece por primera vez en un paisaje exterior completamente desnuda. El cambio iconográfico se debe ante todo a un cambio en la posición de la escena dentro del Salterio. Originalmente el baño de Betsabé acompañaba el Salmo 51 o 101, dos de los Salmos Penitenciales; sin embargo en el Salterio de Luis IX, el baño de Betsabé aparece al principio del Salmo 1 cuya iconografía solía estar relacionada con la tentación de Adán y Eva en el Paraíso. Teniendo en cuenta esta asociación, Betsabé aparece desnuda en un paisaje exterior de la misma manera que Eva aparecería en el Jardín del Edén. La presencia del rey David orando ante la figura entronizada de Cristo en el registro inferior hace que la lectura de esta iconografía siga siendo de alguna manera simbólica, ya que el baño de Betsabé, dentro del contexto de la época, seguía siendo la prefiguración de *Ecclesia* purificándose antes de unirse a Cristo. Pese a este giro hacia la desnudez progresiva, en el siglo XIV en la Biblia Historiada de Guyart des Moulins parece haber una vuelta atrás o un “anomalía”, ya que Betsabé aparece completamente vestida dentro de una estructura arquitectónica mientras David la observa desde una ventada de su palacio. Esta anomalía probablemente se debiera a los escrúpulos morales del artista o mecenas quienes probablemente rechazaran las escenas de desnudos femeninos en el

manuscrito. Más adelante, se recupera el modelo iconográfico del Salterio de Luis IX; esto ocurre en un manuscrito tipológico, el *Concordantiae Caritatis*, donde el baño de Betsabé se relaciona con el martirio de Santa Lucía. Los manuscritos que han sobrevivido del *Concordantiae Caritatis* están localizados en la actual Austria y tuvieron poca difusión por el resto de Europa, lo que explicaría que este paralelismo no se popularizara. Sin embargo, a partir del siglo XV la iconografía del baño de Betsabé vuelve a transformarse tras su aparición en los Libros de Horas antecediendo los Salmos Penitenciales. En un primer momento, el baño de Betsabé aparece en los márgenes, en relación a un ciclo iconográfico más amplio de la vida del rey David, cuya imagen principal es la del arrepentimiento o David orando ante Dios. Con el tiempo parece ser que las dos escenas que empezaron a cobrar más importancia fueron las del baño de Betsabé y David enviando a Urías el Hitita a su muerte, aunque finalmente será la escena del baño la que cobrará el mayor protagonismo al representarse aislada y fuera del ciclo iconográfico de la vida del rey David. La elección de este tema iconográfico para acompañar los Salmos Penitenciales no debería extrañar ya que Betsabé era considerada un mal necesario sin el cual David jamás habría compuesto el Salterio. La iconografía más común en estos casos será la de Betsabé bañándose al aire libre en un jardín, ya sea desnuda o en paños menores. A mediados del siglo XV y principios del siglo XVI esta iconografía adquirirá una dimensión erótica desconocida hasta el momento. La imagen de Betsabé aparecerá completamente desnuda en una representación bastante naturalista del cuerpo femenino. Este realismo provocará reacciones adversas en algunos espectadores, reacciones que se pueden observar a través de la destrucción parcial o completa del cuerpo de Betsabé o la posterior inclusión de un velo para cubrir su desnudez. Betsabé aparece pues como el origen del mal, como la fuente del deseo que tentó al buen rey David a través de la visible desnudez de su cuerpo, desnudez que a su vez tienta al



espectador/lector<sup>518</sup>. La introducción de elementos como los peines o los espejos en la escena del baño hace que Betsabé adquiriera una nueva dimensión al aparecer esta como la encarnación de la Vanidad. Sin embargo, en algunas ocasiones, la escena del baño puede aparecer como una escena positiva al mostrar a Betsabé dentro de un ciclo iconográfico completo que enfatiza su papel de intercesora y madre de Salomón.

---

<sup>518</sup> Una interpretación adicional sobre la iconografía del baño de Betsabé está relacionada con al esfera privada. Durante la Edad Media existía la creencia que ciertos tipos de imágenes lascivas deberían colocarse en los aposentos para excitar el deseo entre el esposo y la esposa. Más aún, estas imágenes ofrecían a los conyuges una figuras de belleza sin igual sobre las que posar sus ojos mientras concebían un hijo con la esperanza que esas bellas características se incorporaran en su descendencia. Betsabé puede aparecer como una de estas imágenes bellas sobre las que posar sus ojos. En la exposición del Museo de las Ferias del 2004, se expuso unas cortinas para una cama de dosel del siglo XV que contenía la iconografía del baño de Betsabé. Ver Antonio Sánchez del Barrio, ed. *Museo de las Ferias 2004. Comercio, Mercado y Economía en Tiempos de la Reina Isabel. V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, 1504-2004* (Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias, 2004).

## ***Capítulo 8: Otras escenas del ciclo de Betsabé***

Las cuatro escenas que se han estudiado hasta el momento, los reproches de Natán, la intercesión de Betsabé, Betsabé sentada a la derecha de su hijo Salomón y el baño de Betsabé, son las que más se representaron a lo largo de la Edad Media. Sin embargo, otras escenas del ciclo de Betsabé se incluyeron en ocasiones en ciclos iconográficos más complejos, si bien ninguna de ellas alcanzó el nivel de popularidad ni la difusión de las cuatro previamente mencionadas. Teniendo en cuenta que estas escenas aparecen en manuscritos que ya han sido tratados en profundidad en capítulos precedentes, tan sólo se describirá la iconografía específica de cada escena, a menos que se trate de un manuscrito que no haya sido estudiado en capítulos anteriores.

### **El encuentro y adulterio de David y Betsabé**

Siguiendo el texto de II Samuel 11: 4, después de que David viera a Betsabé dándose un baño y preguntara sobre ella, la narración prosigue: “Entonces David envió por ella unos emisarios, y, llegada a donde él, yació con ella en ocasión que se purificaba ésta de su impureza menstrual, y luego ella se tornó a su casa”.

Este pasaje ha sido representado siguiendo dos modelos iconográficos distintos. Por un lado, se ha representado el momento del encuentro entre David y Betsabé y por el otro lado la visualización del adulterio propiamente dicho.

En la ya mencionada segunda Biblia de Pamplona del siglo XII (Harburg, Alemania, Biblioteca del Castillo de Harburg, Collection Prince Oettingen-Wallerstein, Ms. I, 2, lat. 4º, 15, fol. 110v) se encuentra uno de los primeros ejemplos del encuentro [Cat. 24]<sup>519</sup>. En este caso David sentado en su trono extiende sus manos hacia Betsabé, quien aparece ante él

---

<sup>519</sup> Para más información sobre este manuscrito ver François Bucher, *The Pamplona Bibles* (New Haven: Yale University Press, 1970).

acompañada por el emisario que David envió. Esta escena forma parte de un ciclo de la vida del Rey David. Como ya se ha mencionado antes, la Segunda Biblia de Pamplona habría sido creada como un obsequio para una mujer<sup>520</sup>. En este contexto, esta iconografía muestra un modelo de reina a seguir, ya que Betsabé no sólo fue una de las antecesoras de Cristo, sino que cumplió su deber como reina al dar a luz a un descendiente y al asegurar el trono a su hijo Salomón a través de su intercesión.



**Cat. 40. El encuentro de David y Betsabé, *Biblia Moralisée de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.**

A partir del siglo XIII, David deja de aparecer sentado en su trono y es reemplazado por David reclinado en su cama y recibiendo a Betsabé que llega acompañada por el emisario. De esta manera se les representa en las cuatro Biblias Moralizadas creadas en el siglo XIII [Cat. 37, 40, 45]. El texto que acompaña a esta escena es el siguiente:

---

<sup>520</sup> Ibid. 20-40. Según Bucher, este manuscrito podría haber sido un regalo de compromiso para la hermana de Sancho el Fuerte, Doña Teresa, quien fue enviada a la corte de Aragón para contraer matrimonio con el rey Pedro II de Aragón; o un regalo para la misteriosa Domina Sancha, la princesa musulmana, probablemente hija de Miramamolín, que Sancho se trajo consigo en 1202. Si esta Biblia hubiera sido un obsequio para esta dama, habría sido no sólo un regalo de bodas sino también un catecismo para prepararla para el bautismo. La otra mujer para la cual podría haber sido creado este manuscrito es Sancha de Aragón, viuda de Alfonso II de Castilla

Aquí David va y envía por esa mujer a quien tanto ama,  
y la mujer se acerca a él y él se acuesta con ella, y ella tiene un  
hijo (II Reyes 11:4-5).<sup>521</sup>

El equivalente exegético que acompaña esta imagen es Cristo junto a *Ecclesia* y una pequeña congregación cristiana. El texto explica su correlación de la siguiente manera:

Que David enviara por Betsabé y ella viniera a él y que  
él tuviera de ella un hijo significa Jesucristo quien llamó a la  
Santa Iglesia y ella vino a él y Jesucristo tuvo con ella muchos  
hijos.

Por lo tanto, en este contexto como ya se ha visto en otras escenas de este ciclo pictórico, Betsabé es la prefiguración de la Santa Iglesia y David de Cristo. En estas Biblias Moralizadas la combinación de texto e imagen muestran un tipo de exégesis que tan sólo estaba al alcance de la realeza francesa. Se ha especulado en capítulos anteriores que parte de su función didáctica fuera la de mostrar la forma correcta de gobernar y el tipo de relación que el rey tenía que tener con el clero. La historia de David y Betsabé muestra la debilidad de David y su carácter pecaminoso, mientras que a la vez muestra a Betsabé como el inocente



objeto de deseo de David y su fortaleza como reina madre.

A partir del siglo XV, el emisario desaparece y tan sólo permanece David abrazando a Betsabé. En

Cat. 194. El encuentro de David y Betsabé, *Libro de Horas de Carlos V*, Francia, ca. 1510-1520.

<sup>521</sup> Ambos textos aparecen en Viena, Österreichische National Bibliothek, Códice 2554, fol. 45r.

algunos casos están de pie y en otros sentados. Sin embargo, ambos se encuentran en los aposentos del rey con la cama ampliamente visible detrás de ellos. Estas escenas probablemente se representaran como un eufemismo visual del acto físico del adulterio. La presencia de la cama aparece como testimonio del acto sexual. Esta iconografía no suele aparecer aislada, sino formando parte de un ciclo iconográfico mayor. Los ejemplos donde se ha detectado esta iconografía aparecen sobre todo en los Libros de Horas, entre ellos el creado por Juan Colombe para la Reina Ana de Francia [Cat. 129] o el de Carlos V de principios del siglo XVI [Cat. 194] (ver capítulos 6 y 4 respectivamente) y otros ejemplos como el de la Biblia Morgan en los que esta escena forma parte de un ciclo cuyo lenguaje visual estaba destinado ante todo a mostrar los elementos del amor cortés y los romances épicos tan populares en la época.

Sin embargo, también es posible encontrar la representación explícita de las relaciones sexuales mantenidas entre David y Betsabé. La iconografía más temprana proviene del Libro de Horas de Inés de Bohemia del siglo XIII [Cat. 110] seguido de cerca por la Biblia Morgan [Cat. 28], el Salterio de la reina María Tudor del siglo XIV [Cat. 17] y la *Flor de la Virtud* de Hans Vintler de la primera mitad del siglo XV [Cat. 106]. Si se tiene en cuenta la investigación realizada por Ruth



Cat. 106. Adulterio de David y Betsabé, Muerte de Urías el Hitita, *La Flor de la Virtud* de Hans Vintler, Tirol, Austria, ca. 1400-1450.

Mazo Karras sobre la sexualidad en la Edad Media, el sexo era visto como un acto en el que el hombre siempre es el miembro activo y la mujer el miembro pasivo<sup>522</sup>. La representación de este momento se suele ver como una seducción perpetrada por el rey David. La escena se suele representar dentro de una habitación del palacio. Tanto David como Betsabé pueden aparecer con la cabeza al descubierto o portando la corona y una cofia respectivamente. Betsabé y David aparecen desnudos dentro de una cama y cubiertos por unas sábanas, y en todos los ejemplos David aparece encima de Betsabé. En la mayor parte de los casos a David se le representa como la fuerza activa en el adulterio, tocando a Betsabé. Sin embargo, existe una variación iconográfica de esta escena en el Salterio de la reina María Tudor, donde es Betsabé quien abraza a David y por lo tanto aparece como el miembro activo, es decir, como la seductora. Esta es la primera escena en la que aparece Betsabé, y va seguida por la intercesión. La faceta pecadora de Betsabé como la fuerza activa en la seducción de David y su redención como madre al asegurar el trono para su hijo Salomón son los momentos más importantes de su vida. No es de extrañar que estas dos escenas se encuentren juntas en este Salterio, ya que el énfasis del programa iconográfico se pone en el sacrificio de las madres del Antiguo Testamento<sup>523</sup>.

### **La tristeza de Betsabé y la boda de David y Betsabé**

El texto continúa con las consecuencias del adulterio. “La mujer concibió y mandó recado anunciándoselo a David, y dijo: “Estoy encinta” (II Samuel 11:5). Después David ordenó a su general Joab que le enviara a Urías el Hitita. David le preguntó sobre el estado del ejército y después le instigó para que fuera a su casa con su mujer. Sin embargo, Urías se negó ya que le parecía impropio que él fuera a su casa a comer, beber y yacer con su

---

<sup>522</sup> Ruth Mazo Karras, *Sexuality in Medieval Europe: Doing unto others* (New York: Routledge, 2005), 1-10.

<sup>523</sup> Ann Rudloff Stanton, “From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter”, en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, ed. Jane H. M. Taylor y Lesley Smith (Londres: The British Library and University of Toronto Press, 1995), 172-173.

esposa cuando el resto del ejército moraba en tiendas o acampaba al raso (II Samuel 11: 6-11). David decide entonces deshacerse de él entregándole una carta para Joab en la que le pide al general que ponga a Urías en el frente más peligroso de la batalla. Finalmente Joab envía a David una carta en la que le dice que Urías ha muerto. Y así “cuando Betsabé se enteró de que Urías, su esposo, había muerto, hizo duelo por él. Después del luto, David mandó que se la llevaran a palacio y la tomó por esposa” (II Samuel 11: 26-27).

Los cuatro momentos que se representan dentro de esta parte de la narración son David entregando la carta a Urías<sup>524</sup>, la muerte de Urías, la tristeza de Betsabé y la boda de David y Betsabé. Betsabé no aparece en las dos primeras escenas, aunque en numerosas ocasiones se representa el baño de Betsabé en el mismo folio que estos dos episodios. Tanto la tristeza de Betsabé como la boda de David y Betsabé suelen acompañar ciclos completos de la vida del rey David<sup>525</sup>.

En las representaciones más tempranas sobre este tema, Betsabé recibe el mensaje de la muerte de su esposo con tristeza. La primera vez que aparece este tema es en dos Biblias Moralizadas creadas en el siglo XIII [Cat. 37, 41] y en la Biblia Morgan, también del siglo XIII [Cat. 28-29]. En estos ejemplos aparecen dos escenas distintas en el mismo medallón: un mensajero informa a Betsabé de la muerte de su esposo y por otro lado, David consuela a Betsabé abrazándola—acto que también se puede considerar como la celebración de su boda [Cat. 36]. El texto bíblico explica esta escena de la siguiente manera:

Aquí las noticias le llegan a Betsabé de que Urías su  
marido ha muerto y ella llora y siente un gran dolor, y David

---

<sup>524</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*, tr. por José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 323-324. Entre los episodios que Réau describe se encuentra el de la carta, pero no el de la muerte de Urías el Hitita.

<sup>525</sup> Ibid., Réau no menciona en su estudio ni la escena de la tristeza de Betsabé ni la boda de David y Betsabé.



viene a ella y la consuela y se casa con ella y la toma como esposa. (II Reyes 11:26-27).



Cat. 29. La tristeza de Betsabé, *Biblia Morgan*, París, Francia, ca. 1244-1254.

En estas escenas Betsabé recibe la noticia de la muerte de Urías a través de un emisario mientras está sentada y con la cabeza inclinada en señal de pena. En algunas ocasiones Betsabé coloca su mano derecha sobre el corazón, en otras ocasiones las dos manos, y en algunos otros ejemplos se lleva las dos manos a ambos lados de la cara en señal de pesar. En todos los ejemplos Betsabé aparece ricamente ataviada, y suele llevar el pelo cubierto por un barboquejo o por un griñón<sup>526</sup>. Los ejemplos que se encuentran en las Biblias Moralizadas y en la Biblia Morgan siguen el mismo tipo de iconografía—hecho no muy sorprendente si se tiene en cuenta que estas obras se produjeron en París para la corte de los Capeto<sup>527</sup>.

Dos ejemplos posteriores, uno en un Breviario [Cat.108] y otro en el *Roman de Dieu et de sa mere* escrito por Herman de Valenciennes [Cat. 107]<sup>528</sup>, muestran a Betsabé sola. Los mensajeros han desaparecido. Sin embargo estos dos ejemplos están lejos de seguir el mismo modelo iconográfico ya que en el primer caso Betsabé aparece sentada en el suelo sin ningún

<sup>526</sup> El barboquejo o tocado medieval fue evolucionando a lo largo de los siglos, pero siempre mantenía su característica cinta bajo la barbilla para hacer que la dama adoptara una postura erguida y altiva. Se adornaba con pasamanería de oro y plata y terciopelos.

<sup>527</sup> John Lowden, *The Making of the Bibles Moralises: I. The Manuscripts* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000), 30, 167-180.

<sup>528</sup> Ina Spielé. *Li roman de Dieu et de sa mere d'Herman de Valenciennes, chanine et prétre (XIIe siècle)* (Leyde: Presse universitaire de Leyde, Publications romanes de l'Université de Leyde 21, 1975).

tipo de indicación sobre el espacio en el que se encuentra<sup>529</sup>, mientras que en el segundo caso se encuentra asomada por una ventada de palacio en actitud apesadumbrada o melancólica. No se han encontrado más ejemplos sobre este tema, por lo que no debió ser muy popular.



**Cat. 41. La boda de David y Betsabé, *Biblia Moralizada de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.**

La boda de David y Betsabé también parece haber hecho su aparición en el siglo XIII. Los manuscritos donde se puede encontrar son, una vez más, las Biblias Moralizadas de OPL y del Tesoro de la Catedral de Toledo [Cat. 41 y 46], la Biblia Morgan y un ejemplo aislado en un Libro de Horas del siglo XVI, las Horas de Ango, donde se representa junto a un ciclo de la vida del Rey David. Esta escena sigue un modelo iconográfico bastante estable: la representación de la boda suele estar enmarcada por varios elementos arquitectónicos, especialmente arcos sujetos por columnas para establecer el espacio interior donde se celebra la ceremonia. En el centro aparecen David a la izquierda y Betsabé a la derecha de la composición, ambos ricamente vestidos con trajes compuestos por túnicas largas atadas a la cintura sobre las cuales se coloca o bien unas capas que les cubren desde los hombros hasta

---

<sup>529</sup>De hecho este manuscrito no fue acabado y tan solo aparece el dibujo preliminar en las iniciales historiadas, donde se incluye la mayor parte de la iconografía de este breviario.

los pies, o en el caso de David un sobreveste<sup>530</sup>. David suele llevar corona, pero Betsabé puede aparecer o bien con corona o con el pelo cubierto por un barboquejo. Un sacerdote, o un obispo, se encuentra detrás uniendo las manos derechas de los conyugues mientras sus manos izquierdas suelen estar levantadas a la altura del pecho. En algunas ocasiones la pareja está rodeada por cortesanos. La posición de las figuras de David y Betsabé y la unión de sus manos simboliza el momento en el que ambos contraen matrimonio.

El origen iconográfico de este tema no se puede buscar en el texto, ya que la boda no se describe en ningún momento. Sin embargo, podría tener su origen en las prácticas culturales de la Edad Media. El gesto de unir las manos que aparece en las representaciones de la Boda de David y Betsabé se denomina *dextrarum junctio* y se trata de una tradición que el mundo cristiano heredó del mundo clásico<sup>531</sup>. Según esta tradición la futura esposa se pondría a la derecha del futuro esposo y con la mano izquierda le tomaría la mano derecha, momento en el que ambos serían ya marido y mujer. Esta ceremonia se podía llevar a cabo en presencia de un sacerdote o a solas<sup>532</sup>. En algunos casos la posición de Betsabé es relativa, ya que puede aparecer tanto a la derecha como a la izquierda de David<sup>533</sup>, pero en todos ellos la acción que define el matrimonio entre ambos es la unión de las manos. Además, estas escenas muestran una gran contemporaneidad al recoger la moda de la época a través de los trajes de los personajes.

---

<sup>530</sup> Se denomina sobreveste o sobrevesta a una túnica sin mangas cubierta por delante en su mitad inferior y forrada toda de armiños o de una tela de color vistoso. La sobreveste era colocada sobre la cota de malla que cubría al caballero medieval o sobre el vestido de una dama y fue utilizada frecuentemente en los siglos XI, XII, XIII y finalmente cayó en desuso cerca del siglo XV.

<sup>531</sup> Wayne Craven, "The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Catedral of Auxerre", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 34, No. 3 (1975), 227. Ver también L. Reekmans, "La 'dextrarum junctio' dans l'iconographie romaine et paleochrétienne", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 31 (1958), 76-77.

<sup>532</sup> Ibid., 234. En 1563 el Concilio de Trento condenó esta práctica del matrimonio llevado a cabo sin testigos ya que al no precisar de un sacerdote se celebraban muchos matrimonios clandestinos.

<sup>533</sup> Esta acción puede estar relacionada con la indecisión del artista de colocar a Betsabé a la derecha de David o a la izquierda de la composición.

Cabe mencionar que esta iconografía tan sólo aparece en Francia, más concretamente en París, y especialmente en relación con los manuscritos conectados con la realeza como lo fueron las Biblias moralizadas y la Biblia Morgan.

### **El nacimiento de los dos hijos de David y Betsabé**

La referencia bíblica al nacimiento del primer hijo de David y Betsabé se encuentra en el mismo verso que la boda de David y Betsabé, II Samuel 11:27, “...pasado el luto, David envió por ella y la acogió en su casa, y vino a ser su esposa, y le parió un hijo”. A pesar de que cronológicamente la escena del nacimiento de Salomón, es posterior situándose después de los Reproches de Natán, ambos comparten

un mismo modelo iconográfico, y por lo tanto se estudiarán en conjunto. La referencia bíblica del nacimiento de Salomón se encuentra en II Samuel 12: 24, “Luego David consoló a Betsabé, su mujer, y, habiéndose llegado a ella, yació con ella, que dio a luz a un hijo, al cual puso por nombre Salomón. Yahveh le amó”. De la misma manera que la boda de David y Betsabé no aparece descrita

en la narración bíblica, tampoco aparece desarrollado el nacimiento de los dos hijos de



**Cat. 29. El nacimiento del primer hijo de Betsabé, Biblia Morgan, París, Francia, ca. 1244-1254.**

Betsabé, tan solo brevemente mencionado. Sin embargo, sí que aparece representado en la miniatura medieval.

La primera representación de este tema se remonta al siglo XII, momento en que ambos nacimientos aparecen en las Biblias de Pamplona [Cat. 25 y 26]. Les sigue un ejemplo

del nacimiento del primer hijo de David y Betsabé en la Biblia Morgan del siglo XIII [Cat. 29 y 29B]. Finalmente contamos con un ejemplo en el las Horas de Ango del siglo XVI<sup>534</sup>. En casi todos estos ejemplos, Betsabé se encuentra recostada sobre una cama y cubierta por una sábana. Lleva una camisola visible en la parte superior del cuerpo que está al descubierto, y el pelo lo lleva cubierto con un velo. En algunas ocasiones David aparece sentado a los pies de Betsabé. Sin embargo, en el ejemplo de la Biblia Morgan, tan solo unas sirvientas atienden a Betsabé y al recién nacido, a quien colocan en una cuna al lado de la cama de su madre. En los ejemplos en los que aparece David, el niño se representa fajado entre David y Betsabé.

La escena del adulterio de David y Betsabé en la Biblia Moralizada de Viena del siglo XIII incluye al primer hijo de la pareja [Cat. 36]. En efecto, en el folio 45r David y Betsabé aparecen abrazados sobre una cama besándose. La mano izquierda de David acaricia la mejilla de Betsabé mientras que ésta tiene su mano izquierda apoyada en el hombro de David. Ambos van ricamente vestidos pero mientras que Betsabé sólo lleva una túnica ceñida a la cintura y el pelo descubierto, David lleva un sobreveste y una corona. Detrás de Betsabé se encuentra una sirvienta que lleva al hijo de David y de Betsabé en brazos. Como el resultado final del adulterio es el embarazo de Betsabé, en esta escena se incluye el recién nacido aludiendo por tanto al nacimiento del primer hijo de David y Betsabé. Es por esta razón que se ha considerado oportuno incluirlo en este apartado, si bien el nacimiento del primer hijo de David y Betsabé tiene lugar después de que se casaran, inclusive después de la muerte de Urías.

Estos ejemplos ponen en evidencia que la iconografía del nacimiento del primer hijo de David y Betsabé y el nacimiento de Salomón no fue muy popular en la Edad Media. Sin

---

<sup>534</sup> “Ms. Nouvelle acquisition latine 392” (consultada el 16 de agosto de 2011), <http://mandragore.bnf.fr>. En el Libro de Horas de Ango del siglo XVI también se encuentra la iconografía del nacimiento de los dos hijos de David. A falta de la imagen, el catálogo descriptivo de la Bibliothèque nationale de France menciona que en la escena se encuentra Betsabé tumbada, con David de pie y el hijo de ambos situado en algún lugar de la escena.

embargo, esto no impide la dispersión de los ejemplos. La Segunda Biblia de Pamplona se creó en España en el siglo XIII, la Biblia Morgan y la Biblia Moralizada de Viena se crearon en París alrededor de la misma época, mientras que el Libro de Horas de Ango se creó en el siglo XVI en Ruan. No se puede hablar de una transmisión directa del modelo iconográfico del nacimiento del primer hijo de David y Betsabé o del nacimiento de Salomón pues no parece haber relación artística entre los centros y las épocas en las que se crearon los manuscritos que contienen esta iconografía—exceptuando los ejemplos de la Biblia Moralizada y la Biblia Morgan. Sin embargo, los artistas no eran ajenos a la representación del nacimiento y seguramente debía conocer las escenas referidas a la Virgen María, Cristo o Juan Bautista que les pudieron servir de inspiración<sup>535</sup>. Por lo tanto, esta iconografía se puede considerar una incorporación a los ciclos iconográficos de Betsabé que seguían una narración histórica. Más aún, estas escenas de nacimiento, en el caso de los manuscritos de la realeza, insistirían en cual era la función más importante de una reina, la de engendrar a los hijos del rey.

### **David y Betsabé entronizados**

Esta escena no tiene ninguna referencia textual en el Antiguo Testamento y tampoco fue muy atractiva para el arte medieval. Sin embargo, hay dos ejemplos únicos que no se pueden ignorar, si bien no se trata de miniatura medieval sino de escultura monumental: las fachadas de la basílica de Trebniz en Polonia y la Catedral de Auxerre en Francia.

Estos dos ejemplos se encuentran distanciados entre sí más por la geografía que por la cronología, ya que sólo unos treinta años separan ambas obras. La iconografía de David sentado junto a Betsabé en el tímpano de la basílica de Trebnitz (Polonia) fue creada en la

---

<sup>535</sup> Para más información sobre imágenes de nacimiento y su realidad médica ver Irene González Hernando, “Una lectura médica de las imágenes del nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2009), 91-109.

primera mitad del siglo XIII, y el ciclo de David y Betsabé en el tímpano de la catedral de Auxerre (Francia), en la segunda mitad del siglo XIII.

El tímpano del antiguo portal septentrional de la basílica cisterciense de Trebnitz fue creado entre 1218 y 1230 (Fig.



Fig. 11. David y Betsabé entronizados, tímpano de la basílica de Trebnitz, Polonia, ca. 1218-1230.

11)<sup>536</sup>. Durante siglos, este tímpano estuvo oculto entre las ruinas de la basílica hasta que el erudito y conservador Alfred Zinkler lo descubrió y lo hizo público en 1935<sup>537</sup>. Originalmente el tímpano estaba policromado (azul, verde y morado), aunque ahora sólo quedan algunos vestigios de esa policromía. El tímpano ha sido esculpido en bajo relieve incluyendo tres figuras. La figura de la izquierda, coronada y ataviada con ricos ropajes, está sentada en un trono representada en perfil a pesar de que la figura en sí se encuentra en una posición casi frontal. Los pliegues de sus vestimentas son muy elaborados y parecen tener vida propia<sup>538</sup>. Entre sus manos se encuentra una lira de origen norte-europeo. Sobre la cabeza de la figura se encuentra una inscripción que la identifica: Dawy o David. La figura central se encuentra enfrentada en directa oposición a David. Esta figura está representada de perfil con los brazos cruzados y apoyados en su regazo. El trono en el que se sienta está más ornamentado que el de David con flores al final de los filos del trono y dos franjas de arcos

<sup>536</sup> Más recientemente esta obra aparece en el Atlas Histórico del Estado Polaco, *Historischer Atlas Polnischer Städte* (Varsovia: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003), aunque desafortunadamente no he tenido acceso a él.

<sup>537</sup> Dagobert Frey, "Ein neu Entdecktes romanisches Tympanonrelief", *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (1935): 496-518.

<sup>538</sup> Philippe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique* (Montreal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, 1980), 98. Verdier menciona que el portal tenía claras influencias del románico francés en parte debido al valor orgánico de los pliegues de las telas.



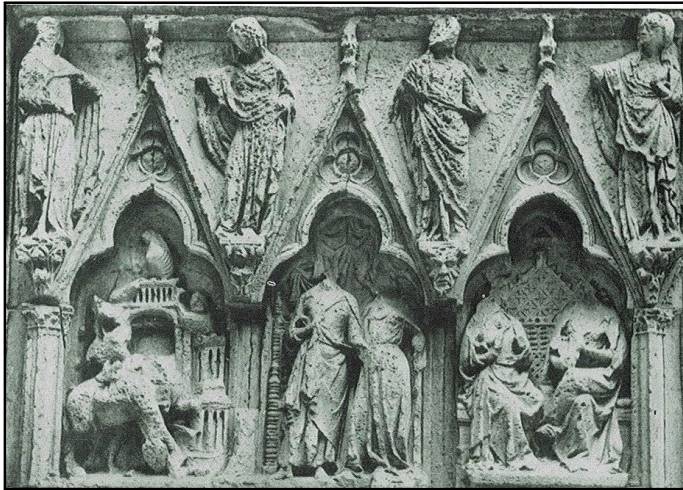
románicos debajo. La figura viste ricos ropajes y lleva una corona muy elaborada que la identifica como reina. Sobre su cabeza se puede leer la inscripción que la identifica como Betsabé (Bersa-bee). La tercera figura se encuentra representada de perfil y se sitúa de pie detrás del trono de Betsabé y mirando sobre la cabeza de ésta en la dirección del rey David. Sus ropajes son más simples que los de David o Betsabé, aunque los pliegues tienen la misma calidad plástica. La figura lleva el pelo suelto y parece que está cubierta con una capa con capucha. Esta figura no tiene una inscripción que la identifique, aunque parece posible que fuese una dama de compañía de la reina.

El tímpano de Trebnitz representa al rey David tocando la lira para su esposa la reina Betsabé, que está junto a una dama de compañía. La tipología cristiana considera a Betsabé escuchando a David imagen de la Iglesia escuchando a Cristo, haciendo referencia a la cuarta parábola de Cristo y *Ecclesia*<sup>539</sup>. Por otro lado, al tratarse de una obra monumental y pública, el tímpano es susceptible de interpretarse de una manera más simbólica y secular. De acuerdo con Dagobert Frey, uno de los primeros eruditos en estudiar el tímpano, el rey David y la reina Betsabé simbolizarían los fundadores de la gran abadía cisterciense; el rey Enrique I el Barbudo y la reina Eduvigis<sup>540</sup>. Eduvigis, una princesa de origen bávaro, fue a Polonia para casarse con el monarca Enrique I. Tras casarse y convertirse en reina, Enrique I y Eduvigis fundaron la basílica y el claustro de las monjas de la Orden del Císter en Trebnitz. La reina

---

<sup>539</sup> Ibid. La cuarta parábola de Cristo, la parábola de los lirios, aparece en Mateo 6: 28-34 y dice así “¿Y por qué os preocupáis por el vestido? Observad cómo crecen los lirios del campo. No trabajan ni hilan; sin embargo, os digo que ni siquiera Salomón, con todo su esplendor, se vestía como uno de ellos. Si así viste Dios a la hierba que hoy está en el campo y mañana es arrojada al horno, ¿no hará mucho más por vosotros, gente de poca fe? Así que no os preocupéis diciendo: “¿Qué comeremos?” o “¿Qué beberemos?” o “¿Con qué nos vestiremos?” Porque los \*paganos andan tras todas estas cosas, y el Padre celestial sabe que necesitáis de todo esto. Más bien, buscad primeramente el reino de Dios y su justicia, y todas estas cosas os serán añadidas. Por lo tanto, no os angustiéis por el mañana, el cual tendrá sus propios afanes. Cada día tiene ya sus problemas”. Esta parábola también aparece en Lucas 12:27-31.

<sup>540</sup> Frey, “Ein neu Entdecktes romanisches Tympanonrelief”, 496.



pasó sus últimos años en este convento y sus buenas cualidades cristianas le merecieron la canonización en 1267 con el nombre de Santa Eduvigis de Silesia<sup>541</sup>.

El portal meridional de la fachada occidental de la catedral de Auxerre fue creado en 1260 por un taller escultórico de la ciudad de Reims y representa el ciclo de David y Betsabé (Fig. 12)<sup>542</sup>. El ciclo se encuentra

**Fig. 12. Muerte de Urías el Hitita, boda de David y Betsabé, David y Betsabé entronizado, portal meridional de la fachada de la catedral de Auxerre, Auxerre, Francia, ca. 1260.**

en el alféizar de ambos lados del portal con tres escenas a la

izquierda y tres a la derecha. Las escenas están enmarcadas y separadas por elementos arquitectónicos góticos y las siete artes liberales y la filosofía<sup>543</sup>. Las tres escenas del portal de la izquierda son el rey David, el baño de Betsabé y Urías, mientras que las tres escenas del portal de la derecha representan la muerte de Urías, la boda de David y Betsabé, y David y Betsabé entronizados. Son estas dos últimas escenas las que conciernen a este capítulo. A pesar de que las esculturas, hechas en bajorrelieve, están muy deterioradas, su composición resta visible. La escena de la boda de David y Betsabé se encuentra en el nicho central y muestra a dos figuras de pie, una al lado de la otra. La figura de la izquierda lleva una túnica y una capa y con el brazo izquierdo doblado sostiene en su mano un pliegue de la capa dejando que el resto de la tela caiga por el peso del material. La figura es la de un hombre y por lo tanto se trata del rey David. En la escena, David, levemente girado hacia la derecha, entrelaza su mano derecha con la mano de Betsabé. La segunda figura, girada levemente

<sup>541</sup> Ibid.

<sup>542</sup> Craven, "The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre", 226; Don Denny, "Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral", *Speculum* 51, n. 1 (1976), 23.

<sup>543</sup> Craven, "The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre", 227.

hacia la izquierda, también lleva ricas vestimentas, pero el cuerpo más curvo y redondeado que se deja intuir bajo el vestido es el de una mujer, y por lo tanto se trata de Betsabé. Ambas figuras se conservan del cuello a los pies, habiéndose perdido los detalles de las cabezas. Éste es un hecho muy desafortunado porque siempre quedará la duda de si ambas figuras llevaban corona o no—aunque es muy posible que sí la llevaran. La posición de las figuras de David y Betsabé y la unión de sus manos, el *dextrarum junctio*, simboliza el momento en el que ambos contraen matrimonio. En la escena de la boda de David y Betsabé en Auxerre no aparece el sacerdote, aunque no por ello deja de ser una boda.

La escena de la entronización de David y Betsabé aparece en el nicho de la derecha. La figura de la izquierda es Betsabé, que lleva la misma vestimenta que en la escena de la Boda. Sentada en el trono, se encuentra levemente girada hacia la derecha, mirando o escuchando al rey David—iconografía similar a la del tímpano de Trebnitz. David se encuentra a la derecha también ricamente ataviado y tocando el arpa. Sentado en el trono, se encuentra levemente girado hacia la izquierda con las piernas cruzadas mientras sostiene el arpa. Ambas figuras sólo son visibles del cuello hasta los pies, ya que en este caso tampoco se han conservado las cabezas; de todos modos también es muy probable que ambas figuras estuvieran coronadas. Cabe mencionar que el trono donde ambos se sientan es muy elaborado, con respaldo alto y esculpido, detalle que se puede discernir si se observa atentamente la zona que se encuentra entre la cabeza de David y Betsabé.

Si bien el tímpano de la basílica de Trebnitz con la imagen de David tocando el arpa a Betsabé es un episodio aislado, las escenas de la boda y la entronización de David y Betsabé en la catedral de Auxerre se tienen que ver como parte de un ciclo iconográfico mayor. Igual que en Trebnitz, este ciclo admite dos interpretaciones distintas. Por un lado se encuentra la interpretación tipológica defendida por Wayne Craven en su artículo “The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre;” y por otro lado se encuentra la

interpretación simbólica-histórica defendida por Don Denny en su artículo “Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral”.

En la catedral de Auxerre, según Craven, David aparece como la prefiguración de Cristo y Betsabé como la prefiguración de *Ecclesia*<sup>544</sup>. Por otro lado, Urías aparece como la prefiguración del diablo. David-Cristo posee una pasión desbordada por Betsabé-María *Ecclesia* y Betsabé-María *Ecclesia* ha de ser liberada de las garras de Urías-el diablo antes de que pueda ser abrazada por David-Cristo. Urías muere en el clamor de una batalla y como resultado David desposa a Betsabé. De esta manera, las dos últimas escenas del ciclo, la boda y la entronización, prefigurarían, por un lado la boda de Cristo con la Iglesia y por otro lado la coronación de la Virgen María<sup>545</sup>.

En la segunda interpretación, según Denny, la elección del ciclo de David y Betsabé se debió más a la influencia y mecenazgo del conde de Auxerre que a una decisión puramente eclesiástica<sup>546</sup>. Tras convertirse Juan de Chalons-Rochefort en conde de Auxerre después de desposarse con Alix, condesa de Auxerre e hija de Hugo IV de Borgoña, alrededor de 1270, se inició en la zona un crecimiento económico gracias a la rica herencia que ambos trajeron consigo. Juan de Chalons-Rochefort heredó las ricas tierras de su padre tras la muerte de éste y de su primogénito Hugo de Chalons, y Hugo IV de Borgoña concedió el condado de Auxerre a su hija como dote. Esto permitió que una región secundaria que pertenecía a un feudo mayor se convirtiera en un condado independiente<sup>547</sup>. Esta situación favorecería a la catedral de Auxerre, cuya construcción había sufrido un revés al no disponer de suficientes

---

<sup>544</sup> Craven, “The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre”, 236.

<sup>545</sup> Ibid., 237.

<sup>546</sup> Denny, “Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral”, 23-30. Denny es el investigador que mejor ha tratado este tema y será al que nos referiremos en las siguientes páginas.

<sup>547</sup> Ibid. El interés que Juan de Chalons demostraría por la catedral podía haberse debido a su relación familiar con uno de sus ancestros, el obispo de Auxerre, Hugo I de Chalons, bajo cuyas órdenes se construyó la antigua catedral a finales del siglo X. Que Juan de Chalons retomara la construcción de la catedral sería una suerte de homenaje a su ancestro. En este contexto histórico es donde se enmarca la elección de un tema iconográfico tan poco común como es el de la historia de David y Betsabé.

fondos para completarla. Según Denny, al tratarse la catedral de Auxerre de un edificio público y comunal, Juan de Chalons estaría interesado en elegir un tema iconográfico que pudiera ser entendido no sólo como la narración de una historia del Antiguo Testamento, sino como la narración del evento más importante en la vida del conde y de la condesa de Auxerre: su historia de amor. Por lo tanto, la imagen de la boda y de la entronización de David y Betsabé se podría interpretar como la celebración del matrimonio de Juan y Alix en 1268 y su subida al poder del condado independiente de Auxerre. El hecho de que este ciclo apareciera en el portal de la catedral y no en otro espacio arquitectónico, reforzaría esta conexión, ya que siguiendo la costumbre de la época, su boda se celebraría a las puertas de la catedral<sup>548</sup>.

### **El Diálogo de Natán y Betsabé**

La referencia bíblica de Natán y Betsabé se encuentra en I Reyes 1:11-14. Después de que Adonías se autoproclamara rey, Natán fue a hablar con Betsabé para informarla de este acontecimiento y darle un consejo para salvar su vida y la de su hijo Salomón. Natán le dijo a Betsabé que fuera a hablar con el moribundo rey David, y le transmitiera las intenciones de Adonías y le recordara su promesa de que cuando muriera, Salomón se convertiría en rey de Judea. Después Natán entró para confirmar las palabras de Betsabé<sup>549</sup>.

Los siguientes manuscritos son los que contienen el diálogo de Natán y Betsabé: el *Sacra Parallela* (París, BNF, Códice Parisinus Graecus 923, fol. 323r), una Biblia francesa (París, BNF, Ms. Lat. 11535, fol. 181v)<sup>550</sup>, y la Biblia de Clemente VII (París, BNF, Ms. Lat. 18, fol. 104r).

---

<sup>548</sup> Ibid. Denny cita el libro de G.E. Howard, *A History of Matrimonial Institutions* (Nueva York, 1964), como fuente de este dato.

<sup>549</sup> Réau tampoco menciona este episodio en su estudio iconográfico del arte cristiano.

<sup>550</sup> Sin imagen. Se trata de una Biblia francesa del siglo XII (1185-1195) y aparecen Betsabé Reina y el profeta Natán.



Cat. 2. Betsabé y Natán, *Sacra Parallela*, Palestina, siglo IX.

Como ya se ha mencionado antes, el *Sacra Parallela*, o *Florilegium* es una colección de citas de la Biblia y textos patrísticos compuesta por Juan Damasceno [Cat. 2]<sup>551</sup>. Este manuscrito contiene el encuentro entre Natán y Betsabé. La escena se desarrolla en el margen derecho del folio. Natán se encuentra a la derecha de la composición, vestido con túnica y palio, con el brazo derecho levantado indicando que está hablando. Betsabé se encuentra a la izquierda, llevando una túnica larga y un manto.

Betsabé lleva el pelo cubierto con un velo y extiende la mano derecha hacia Natán. La escena se desarrolla en un espacio vacío.

En el siglo XIV, en Bolonia (Italia) se compuso la Biblia de Clemente VII donde aparece la iconografía del encuentro de Natán y Betsabé [Cat. 30]<sup>552</sup>. Esta Biblia de grandes dimensiones, de una calidad impecable y de un gran número de ilustraciones (hasta doscientas cincuenta) se puede considerar un símbolo de estatus social y prestigio. Fue originalmente creada para Raymond de Gramat, obispo y abad de Montecassino entre 1326 y 1340, sin embargo pronto cambió de manos y acabó por pertenecer no sólo a reyes sino también a otros papas, hasta llegar a la colección de Clemente VII. La escena, que sigue una narración histórica de la Biblia, se desarrolla en un medallón en la parte inferior del folio

<sup>551</sup> Kurt Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 8.

<sup>552</sup> Recientemente esta Biblia ha sido el objeto de un estudio llevado a cabo por Cathleen A. Fleck, *The Clement Bible at the Medieval Courts of Naples and Avignon: A Story of Papal Power, Royal Prestige, and Patronage* (Burlington: Ashgate, 2010). Las páginas 7-9 muestran la información codicológica de este manuscrito.

104r. Igual que en el caso anterior, Natán se encuentra a la derecha de la composición y Betsabé a la izquierda. Natán aparece como un hombre viejo y encorvado con las manos a la altura del pecho abiertas en un gesto de alocución. Viste una túnica cubierta por un manto. Betsabé, que mira a Natán, tiene las manos a la altura del pecho en un gesto de aceptación. Viste una túnica, una capa y el lleva el pelo cubierto por un velo.

El encuentro entre Natán y Betsabé parece tener una iconografía poco popular pero más o menos estable que traspasa las fronteras, encontrándose ejemplos similares, en términos de composición, en Siria, Francia e Italia en los siglos IX, XII y XIII. Esta estabilidad se debe a la sencillez del tema, ya que tan sólo requiere representar a dos figuras de pie hablando, un modelo que se puede remontar hasta el mundo grecorromano. Esta escena suele formar parte de ciclos iconográficos más completos.



Cat. 30. Abisag ante David, Natán y Betsabé, *Biblia de Clemente VII*, Bolonia, Italia, ca. 1326-1340.

### Salomón montado en mula acompañado por Betsabé y Natán

La referencia bíblica de Salomón en mula acompañado por Betsabé y Natán se encuentra en I Reyes 1: 32-35. Después de que David informara a Betsabé de que su hijo sería el sucesor legítimo al trono de Israel y Judea, David mandó llamar a Sadoc, Natán y Benayahu y les ordenó que llevaran a Salomón sobre su propia mula a Guijón donde el joven sería ungido rey por los sacerdotes Sadoc y Natán. Betsabé no es mencionada



específicamente como uno de los miembros del cortejo de Salomón, sin embargo en los ejemplos iconográficos sí se la incluye<sup>553</sup>.

Esta iconografía tan sólo aparece en las dos Biblias Moralizadas de Viena, la de Toledo y la de OPL creadas en Francia en el siglo XIII<sup>554</sup>. El texto que acompaña a esta imagen dice:

Aquí Betsabé y el profeta Natán van y llevan a Salomón  
sobre una mula, y la gente llega ante él y lo reciben con gran  
alegría (III Reyes 1:38-40)<sup>555</sup>.

La escena moralizada que acompaña a este episodio es la de la entrada de Cristo en Jerusalén subido a lomos de una mula y guiado por *Ecclesia*. El texto deja clara su correlación con la escena anterior de la siguiente manera:

Que Betsabé llevara a su hijo ante el pueblo en una mula  
y la gente se presentó ante él significa la Santa Iglesia que llevó  
a Jesucristo a Jerusalén en Domingo de Ramos y la gente llegó  
ante él y lo recibió con gran alegría.

El modelo iconográfico es similar en los tres ejemplos [Cat. 38B, 42, 47] con algunas variaciones menores. En el caso de la Biblia Moralizada de Viena [Cat. 38B], Salomón aparece montado sobre una mula en el centro de la composición vestido con túnica verde y manto rojo, mirando hacia la derecha, donde se encuentra una congregación de israelitas aclamándole como rey. Detrás suyo, a la izquierda de la composición, se encuentra el profeta Natán, vestido con túnica roja y manto azul, y Betsabé con el pelo suelto y vistiendo una

---

<sup>553</sup> Esta escena no está recogida en el estudio que Réau hizo sobre la iconografía del arte cristiano.

<sup>554</sup> John Lowden, *The Making of the Bible Moralisée: I. The Manuscripts* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000).

<sup>555</sup> Los dos textos aparece en Viena, ÖBN, Códice 2554, fol. 49r.

túnica roja. En la Biblia Moralizada de Toledo [Cat. 42], la composición iconográfica varía ligeramente, con Salomón y Natán a la izquierda montados en sendas mulas, mientras que Betsabé aparece en el centro de la composición vestida con túnica azul y manto naranja y llevando una barboquejo blanca. Betsabé mira hacia Salomón, seguida por una congregación de israelitas que parecen aclamar al nuevo rey. Finalmente en la Biblia Moralizada de OPL [Cat. 47], la iconografía es la misma que la de Toledo,



Cat. 42. Salomón montado en mula acompañado por Betsabé y Natán, *Biblia Moralizada de San Luis*, París, Francia, ca. 1220-1230.

pero en este caso tanto Salomón como Betsabé llevan coronas y la mula de Natán ha desaparecido, aunque no su posición detrás de Salomón.

La iconografía de Salomón en mula acompañado por Natán parece haber sido desarrollada para un tipo muy específico de manuscrito: la Biblia Moralizada. Estos tres manuscritos, como recordaremos, se crearon a lo largo del siglo XIII en París por un grupo de artistas más o menos estables los cuales copiaron los modelos anteriores. Las diferencias estilísticas se tienen que ver como el resultado de incluir a nuevos artistas dentro del proyecto de las Biblias Moralizadas a lo largo del siglo XIII, los cuales simplificaron la iconografía quitando la mula de Natán en la Biblia Moralizada de OPL, pero dejando a Natán sostenido en el aire, ya que sus piernas no aparecen representadas detrás de la mula de Salomón, o coronando a Salomón y a Betsabé.

Cabe mencionar el origen iconográfico de esta escena. Debido al carácter tipológico de las Biblias Moralizantes, la escena de Salomón acompañado por Natán y Betsabé se

relaciona con la entrada de Cristo en Jerusalén. De hecho los paralelismos iconográficos entre estas dos escenas son innegables, y aparecen reforzados a través del texto. La inclusión de Betsabé en esta escena, a pesar de que no aparece en el texto bíblico, se puede entender dentro del contexto moralizante ya que según éste a Cristo lo recibió no sólo el pueblo, sino también *Ecclesia*. De esta manera, Betsabé aparece una vez más como el símbolo de *Ecclesia* en el reconocimiento de Salomón-Cristo como rey.

### **Betsabé en la muerte y entierro de David**

La referencia bíblica de la muerte y el entierro de David aparece en I Reyes 1:10 donde pone que “Durmióse, pues, David con sus padres, y fue sepultado en la Ciudad de David”<sup>556</sup>. A pesar de que la muerte del rey David es un tema que se representa con bastante asiduidad en la miniatura medieval, en esta sección sólo se describirán los ejemplos que contienen la imagen de Betsabé.

Los ejemplos iconográficos donde se encuentra la iconografía de Betsabé en la muerte y el entierro de David se encuentran en la Biblia de Heisterbach del siglo XIII (Berlín, Bayerische Staatsbibliothek, Theol. Lat. Fol. 379, fol. 163v), y en tres copias de las Crónicas Universales de Rudolf von Ems de los siglos XIV y XV (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rheinau XV, fol. 225; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. Donaueschingen 79, fol. 175v y St. Gallen, Kantonsbibliothek, VadSlg. Ms. 302, fol. 197r).

El primer manuscrito donde aparece Betsabé en la muerte de David es la Biblia de Heisterbach creada en Alemania en el siglo XIII [Cat. 32]. En esta Biblia, la escena aparece dentro de la letra capitular historiada A. En primer plano, aparece David ya muerto, con los ojos cerrados, reclinado en una cama. Su única vestimenta es la corona, ya que bajo las mantas David parece estar desnudo. En el fondo aparecen cuatro figuras. Betsabé es la única

---

<sup>556</sup> Réau tampoco reconoce este episodio entre los ejemplos iconográficos del ciclo de David.

figura femenina y aparece con túnica, manto y barboquejo blanco tocando la frente del monarca. La figura central parece ser la de un sacerdote con túnica y manto que se lleva las manos al pecho en señal de oración. A ambos lados de este sacerdote aparecen otras figuras, probablemente dos miembros de la corte, con un aire de tristeza en sus rostros.

Los siguientes ejemplos provienen del mismo tipo de manuscrito, las Crónicas Universales de Rudolf von Ems también creadas en Alemania entre los siglos XIV y XV<sup>557</sup>. Existen un total de catorce manuscritos iluminados del *Weltchronik* de Rudolf von Ems<sup>558</sup>. De estos catorce manuscritos, sólo ocho contienen la iconografía de Betsabé en la muerte y/o entierro del rey David<sup>559</sup>. En esta sección se van a tratar los siguientes tres ejemplos: los que se encuentran en la Biblioteca Central de Zürich de 1340-1350 [Cat. 100], en la Biblioteca de Badische Landes en Karlsruhe creado en 1365 [Cat. 101] y en la Kantonsbibliothek de St. Gall también creada en el siglo XIV [Cat. 102]<sup>560</sup>.

El folio 1 del *Weltchronik* de la Biblioteca Central de Zürich<sup>561</sup> contiene una inscripción que dice así “XV. Rudophi de Anse, et eius continuatoris Biblia Germanica Rythmica, varius picturis adumbrata. Códice Saeculi XIVti. Sum Monastery Beatissimae Virginis Deiparae in Rheinaw” [Cat. 100]<sup>562</sup>. De esta inscripción podemos inferir que el

---

<sup>557</sup> R. Graeme Dunphy, *History as Literature: German World Chronicles of the Thirteenth Century in Verse* (Kalamazoo, Mi: Medieval Institute Publications, 2003), 6-12. Ver también Konrad Escher, *Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich* (Zúrich: Druck von A.G. Gebr. Leemann & Co., 1935), 7-10.

<sup>558</sup> Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, tr. Pablo Álvarez Ellacuría (Londres: Taschen, 2003), 192-195.

<sup>559</sup> Martin Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts* (Tesis, 1991). Roland en su tesis doctoral ha recogido una lista de todos los manuscritos iluminados de las Crónicas Universales de Rudolf von Ems.

<sup>560</sup> Los otros seis manuscritos que contienen la iconografía de la muerte del rey David con Betsabé son los siguientes: Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. Aa 88, fol. 302v (Bohemia, siglo XIV); Munich, Bayerische Staatsbibliothek CGM 6406, fol. 212v (Viena, ca. 1300); Pommersfelden, Gräfllich Schönborrische Schlossbibliothek, Cod. 303, fol. 206r (Austria, siglo XIV); Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. HP XIII/6, fol. 232r (Austria, ca. 1340); Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Bibl. Fol. 5, fol. 172v (Trier, ca. 1383); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 8 Aug 40, fol. 151v (Bayern, ca. 1310-1320).

<sup>561</sup> Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*, 250-258.

<sup>562</sup> Escher, *Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich*, 11. La traducción libre de este texto sería: “XV. Rodolfo de Anse realizó varias ilustraciones en la Biblia alemana

monasterio de la Santísima Virgen Madre de Dios de Rheinaw era el repositorio de una Biblia alemana rimada del siglo XIV, decorada con imágenes y escrita por Rudolf von Ems. Que el *Weltchronik* se identificara como una Biblia no es de extrañar, ya que este texto se basa ante todo en la historia bíblica del Antiguo Testamento. Este manuscrito de la Biblioteca Central de Zürich consta de sesenta y una miniaturas y son obra de un mismo artista<sup>563</sup>. Este artista tiene un marcado estilo italiano, ya que a pesar de que la representación de los edificios remite a ejemplos franceses e ingleses, hay un interés por la perspectiva de las construcciones, así como por el diseño naturalista de las figuras<sup>564</sup>. Debido a esta influencia italiana se ha podido acotar con mayor precisión la fecha del manuscrito a la década entre 1340 y 1350. El texto se distribuye en dos columnas con las miniaturas o bien ocupando el espacio superior del texto, o bien ocupando un espacio interlineal, y con un gran número de miniaturas que casi ocupan el folio completo. Este es el caso de la miniatura donde se encuentra Betsabé en el fol. 225r. Esta escena ocupa tres cuartas partes del folio y se sitúa en la parte superior del texto. La miniatura está dividida en dos registros horizontales separados por un marco. En el registro superior aparece la escena de la muerte del rey David, quien se encuentra recostado sobre una cama con los ojos ya cerrados. A su lado con las manos entrelazadas, se sitúa Salomón ya coronado. Detrás de Salomón se encuentra Betsabé junto a tres cortesanos, uno de ellos sosteniéndola. Todas las figuras hacen gestos de dolor. En el registro inferior nos encontramos ya con el entierro del rey David, donde dos cortesanos depositan en una tumba el cuerpo embalsamado del rey. Un sacerdote con incensario realiza los ritos funerarios. Detrás, Salomón, Betsabé y otros cortesanos siguen haciendo gestos de dolor. El texto bíblico no menciona en ningún momento que Betsabé estuviera presente en la

---

Rítmica. Códice del siglo XIV. Encontrado en el Monasterio de la Santísimas Virgen, Madre de Dios, de Rheinaw.”

<sup>563</sup> Ibid., 20.

<sup>564</sup> Ibid., 23. Según Escher, el artista se benefició de la claridad espacial que exhibía el arte toscano, especialmente el realizado por artistas como Giotto y Duccio entre el 1300 y el 1310. Sin embargo, el artista de este manuscrito no llegó a dominarlo, algo que se hace aparente en las mismas miniaturas.



Cat. 102. Muerte y entierro de David, *Weltchronik*, Zürich, Palatino de Bavaria, Ruprecht I (1309-Alemania, 1411.

1390) [Cat. 101]<sup>565</sup>. Este manuscrito no sólo contenía el texto del *Weltchronik*, sino que además desde un primer momento se incluyó una *Vita*, la vida de Santa Isabel de Hungría, en honor de la esposa de Ruprecht I, Isabel de Namur (1329-1382). Este manuscrito consta de ciento ochenta y ocho miniaturas y se han identificado la mano de dos artistas distintos<sup>566</sup>. El primero se encargó de una sola miniatura, fol. 1v, y el segundo se encargó del resto de las ilustraciones del Antiguo Testamento. Los folios se dividen en dos columnas con el texto del *Weltchronik* y la vida de Santa Isabel de Hungría. En algunos casos las miniaturas se sitúan en un recuadro sobre una columna, mientras que en otros ocupan un recuadro rectangular que abarca las dos columnas del texto. Estas miniaturas se pueden caracterizar por tener marcos de color rojo, azul o verde, y en algunos casos los fondos están decorados con láminas de oro.

<sup>565</sup> Sabine Lütkemeyer y Ute Obhof. *Donaueschingen 79: Rudolf von Ems, "Weltchronik", Das Leben der Heiligen Elisabeth* (Karlsruhe: Badische Landesbibliothek, 2009), 3. Ver también Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*, 14-26.

<sup>566</sup> Lütkemeyer y Obhof. *Donaueschingen 79: Rudolf von Ems, "Weltchronik", Das Leben der Heiligen Elisabeth*, 3.

muerte y entierro del rey David. Así que una de las posibles causas para su inclusión, es que Betsabé servía de unión entre la figura del rey David y la del rey Salomón.

El *Weltchronik* que se encuentra en la Biblioteca de Badische Landes en Karlsruhe, Alemania, fue comisionado en 1365 por el arzobispo de Mainz y fundador de la universidad de Heidelberg, Johannes de Speyer, para el Elector

Las figuras y la arquitectura parecen tener influencia lombarda. En este manuscrito Betsabé aparece en el fol. 175v, dentro del ciclo de la vida del rey David. En este folio se representa el entierro del rey David con el sacerdote sosteniendo lo que podría ser un incensario, realizando los ritos funerarios. Detrás del sacerdote hay dos mujeres y dos cortesanos. Las dos mujeres se pueden identificar como Abisag la Sunamita, vestida de verde y rojo, y Betsabé, vestida de azul y rosa.

El último ejemplo del *Weltchronik* de Rudolf von Ems que se va a tratar es el que se encuentra en la Kantonsbibliothek de St. Gall creado en el siglo XIV [Cat. 102]<sup>567</sup>. Este manuscrito está escrito en alemán y tiene una caligrafía de un alto nivel. Contiene 107 miniaturas de colores opacos sobre un fondo de oro. Las miniaturas se sitúan sobre las dos columnas del texto, como los ejemplos anteriores, y la mayor parte de ellas tienen dos registros horizontales con los espacios separados por un marco, aunque algunas ocupan un folio completo. Las figuras están bien proporcionadas y parecen muy estilizadas. En la parte inferior del folio hay una inscripción que dice que en el registro superior David yace muerto tendido en la cama mientras todos se lamentan, y en el registro inferior se representa el funeral de David<sup>568</sup>.

En estos tres ejemplos del *Weltchronik*, Betsabé aparece en las mismas escenas de la muerte y el entierro del rey David. Junto a ella suele aparecer Salomón. Esta escena se puede considerar como el enlace entre el fin del reinado de David y el principio del reinado de Salomón, ambos unidos a través de la figura de Betsabé. Es posible que esta iconografía estuviera influida por escenas similares de los romances épicos de la época<sup>569</sup>. Aún así, la figura de Betsabé en este contexto se tiene que ver como una figura narrativa que muestra uno de los momentos de transición de la historia de David y Salomón y no como una figura

---

<sup>567</sup> Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*, 184-195.

<sup>568</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>569</sup> Ver capítulo 3 para más información.



simbólica o prefigurativa. Al fin y al cabo, Rudolf von Ems deja claro en su prólogo que este manuscrito estaba dedicado al rey en memoria eterna y a los nobles, desconocedores de latín, como un breve momento de entretenimiento instructivo<sup>570</sup>. Originalmente el texto estaba diseñado para legitimar las aspiraciones imperialistas de Conrado IV, aunque al final estos manuscritos empezaron a formar parte de las bibliotecas de los nobles alemanes como símbolos de riqueza y de estatus social.

Así pues, la iconografía de Betsabé en la muerte y entierro del rey David parece ser una creación puramente alemana. No se han encontrado otros ejemplos en el resto de Europa, aunque no se descarta que haya. Sin embargo, tanto la Biblia de Heisterbach como las Crónicas Universales de Rudolf von Ems son producciones alemanas de la zona del Alto Rin creadas entre los siglos XIII y XIV<sup>571</sup>. Las similitudes iconográficas entre los distintos ejemplos hacen pensar que existía un modelo en común. Esto es evidente en los dos manuscritos de las Crónicas Universales de Zürich y St. Gallen [Cat. 100 y 102], e incluso se puede pensar que estos manuscritos eran copias del mismo manuscrito original, ahora perdido. A estos dos manuscritos también se les puede unir el manuscrito de Karlsruhe [Cat. 101], que también sigue el mismo modelo del entierro de David. Sin embargo se puede observar que incluso antes de que la iconografía de la muerte de David se estableciera en las Crónicas Universales de Rudolf von Ems, ésta ya existía en la misma zona en la Biblia de Heisterbach del siglo XIII [Cat. 32]. A pesar de que la muerte y el entierro del rey David parecen estar reflejando las costumbres culturales de finales del siglo XIII relacionadas con la muerte, habría que preguntarse si se puede encontrar un origen iconográfico para la inclusión de Betsabé en estos ejemplos. Por un lado, a Betsabé no se la menciona en los textos, sin embargo se la podría incluir a discreción del artista o los artistas por ser la esposa de David y el eslabón que unía a David con Salomón. También es posible que estuviese influida por

---

<sup>570</sup> Walther y Wolf, *Codices Illustres*, 193.

<sup>571</sup> Ibid., 193.

fuentes extrabíblicas. De hecho, a principios del siglo XIII se popularizaron una gran cantidad de romances en Alemania, entre los que se encuentra la historia de Parzival creada por Wolfram von Eschenbach<sup>572</sup>. Este poema épico es una narrativa caballeresca que relata la búsqueda del Santo Grial por sir Parzival, caballero del rey Arturo de Camelot. En los manuscritos iluminados de este poema, se encuentra en el folio 1v, la escena de la muerte y entierro del rey Gandin, el abuelo de Parzival (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 18, fol. 1v) (Fig. 13). En esta escena aparece el padre de Parzival, Gahmuret a la izquierda de la composición, a la cabeza del sarcófago donde se encuentra su padre, envuelto en una mortaja pero todavía coronado. A su lado su madre, la reina, se lamenta de la muerte de su esposo.



Fig. 13. La muerte de Gandin, *Parzival*, Niederbayern, Alemania, siglo XIII.

Ella lleva velo y corona. Detrás, el sacerdote cumple con los últimos ritos funerarios balanceando un incensario sobre el cuerpo del monarca. Detrás de éstas tres figuras aparecen más lamentando la muerte del rey. Esta iconografía es anterior tanto a la Biblia

de Heisterbach como a las Crónicas Universales de Rudolf von Ems y podrá por ello llegar a ser su fuente de inspiración. Esta movilidad de temas iconográficos demuestra la gran permeabilidad que existía entre los diversos tipos de manuscritos, tanto seculares como religiosos, que eran creados en una misma zona geográfica por artistas que trabajaban con modelos iconográficos similares.

<sup>572</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, trad. Antonio Regales (Madrid: Siruela, D.L., 2005).

## Salomón invitando a su madre a sentarse en el trono

La referencia bíblica de Salomón conduciendo a su madre hacia el trono se encuentra en I Reyes 2:19. Cuando Betsabé entra en la sala del trono, Salomón se levanta para saludarla y conducirla hacia el trono donde hará poner otro asiento para ella. Esta escena se encontraría entre la intercesión de Betsabé ante Salomón, donde Betsabé aparece o bien de pie o arrodillada ante un Salomón entronizado, y Betsabé sentada a la derecha de su hijo, donde ambas figuras aparecen entronizadas. No existe un modelo iconográfico único para los ejemplos que se han encontrado, por lo que su iconografía se describirá en el contexto de los manuscritos donde aparecen.



**Cat. 59. Salomón invitando a su madre a sentarse a su derecha, *Biblia Pauperum*, Alemania, ca. 1414.**

Tan sólo cuatro manuscritos contienen esta iconografía, el *Concordantiae Caritatis* de Ulrich von Lilienfeld (Austria, Stifsbibliothek Lilienfeld CLi 151, fol. 204v), una *Biblia Pauperum* de Alemania (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 8201, fol. 89r), un

*Speculum Humanae Salvationis* de Colonia (La Haya, RMMW, Ms. 10 B 34, fol. 37r) y unas tablas tipológicas de la vida de Jesús (Nueva York, PML, Ms. M. 649, fol. 7r).

En el *Concordantiae Caritatis* de Ulrich von Lilienfeld creado alrededor de 1350 en Austria se encuentra otra escena en la que Salomón, dando la mano a su madre la ayuda a sentarse en el trono a su derecha [Cat. 97]. En esta escena Betsabé, situada a la derecha de la composición, está a punto de sentarse en el trono. Lleva una túnica sencilla y un velo sobre su cabeza, aunque no lleva corona. Salomón se encuentra a la izquierda de la composición, sujetando la mano derecha de su madre. Igual que en la imagen anterior, lleva un cetro y una corona, además de llevar la misma túnica azul. Ambos aparecen identificados por una inscripción y la escena entera también está identificada en la parte superior.

En la *Biblia Pauperum* creada en Alemania alrededor de 1414 encontramos la iconografía de Salomón invitando a su madre a sentarse a su derecha [Cat. 59]. En esta escena, Salomón se encuentra ya sentado en su trono en el centro y con la mano derecha toma la muñeca de su madre Betsabé mientras la enseña el lugar que le corresponde a la derecha, donde un sirviente está colocando en ese momento la silla-trono. Betsabé aparece ataviada con un vestido de largas mangas y una gran corona con el pelo suelto. Salomón lleva ropajes similares y el mismo tipo de corona.

Un *Speculum Humanae Salvationis* creado en Alemania alrededor de 1450, contiene la iconografía de Salomón acompañando a su madre al trono [Cat. 103 y 103A]. A la derecha de la composición se encuentra el trono, en el centro están Salomón y Betsabé, y a la izquierda cuatro cortesanos. El trono es un trono elevado con respaldo alto y con un cojín. Detrás del trono hay una figura semioculta y de perfil, probablemente un cortesano. Salomón, vestido con una túnica y sobreveste ribeteado con mangas abiertas, lleva la corona y el cetro. Con la mano izquierda señala el trono, mientras lleva el brazo derecho entrelazado con el de

su madre y sostiene el cetro a la altura del pecho. Betsabé, con túnica y sobreveste ribeteado y mangas abiertas, se deja llevar del brazo por su hijo. Lleva el velo suelto y una corona. Detrás de Betsabé aparecen cuatro cortesanos vestidos a la moda y llevando zapatos a la cracoviana de puntas larguísimas. Los cuatro parecen sostener la cola del sobreveste de Betsabé.



Cat. 103. María sentada a la derecha de Cristo, Salomón sentando a su madre en el trono, *Tablas Tipológicas de la Vida de Jesús*, Brujas, Países Bajos, ca. 1435-1445.

Las tablas tipológicas de la vida de Jesús creadas en Brujas entre 1435 y 1445, hoy en la Pierpont Morgan Library con signatura Ms. M. 649, muestran una iconografía poco usual: el momento en el que Salomón sienta a su madre en el trono [Cat.103]<sup>573</sup>. Entre todos los textos tipológicos este es un ejemplo único, que a pesar de contener la copia de un texto neerlandés que se puede remontar al siglo XIV, muestra una gran originalidad en sus miniaturas. En el sistema tipológico tradicional, la coronación de la Virgen María está

<sup>573</sup> Bert Cardon, "The Illustrations and the Gold Scrolls Group", en Bert Cardon, Robrecht Lievens y Maurits Smeyers, *Typologische Taferelen uit het Leven van Jezus: A Manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont Morgan Library, New York, Ms. Morgan 649* (Lovaina: Uitgeverij Peeters, 1985), 119-166. Este es el autor al que se va referenciar en las próximas páginas. Ver también Meta Harrsen "Pen-and-Ink Miniatures in XVth Century Dutch Manuscripts". *Konsthistorisk Tidskrift* 22 (1953): 85-89. Ver también VV.AA., "Descriptions of Medieval and Renaissance Manuscripts. MS. M. 649", *Corsair: The Online Research Resource of the Pierpont Morgan Library*, <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0649.htm> (consultada el 1 de abril de 2011), 1-6.

relacionada o bien con Esther ante Asuero o con Salomón invitando su madre Betsabé a sentarse a su derecha. En este caso se ha elegido la segunda prefigura, pero en vez de tener a Betsabé sentada a la derecha de Salomón, Betsabé aparece sentada en el trono bajo un baldaquín y Salomón se arrodilla ante ella seguido por todos los cortesanos. En este caso, la imagen sigue al pie de la letra el texto, “*dede sitten syn moeder batsabee/In sien troen...*” (sentó a su madre Betsabé en su propio trono). Esta iconografía es única dentro de los modelos iconográficos de Salomón sentando a su madre a la derecha del trono mencionados en el capítulo anterior. La función de esta imagen está relacionada con el contexto de este manuscrito. Este manuscrito se tiene que datar a mediados del siglo XV, momento en que los Países Bajos experimentaron una especie de renacimiento de los textos tipológicos. Este renacimiento se llevó a cabo en los círculos de la burguesía urbana y de la nobleza. Las Tablas Tipológicas de la Vida de Jesús tenían una función didáctica; se solían leer en voz alta y es muy posible que tuvieran una gran influencia en las personas que la leían o la oían. Cardon han propuesto que este tipo de manuscritos podía funcionar como un símbolo de estatus intelectual.

Estos cuatro tipos de iconografía no son muy comunes y por lo tanto pueden considerarse como algo aparte. Estas escenas no siguen ningún modelo específico. Parecen estar interpretando el texto bíblico. Es curioso que los tres manuscritos en los que aparece esta iconografía sean tipológicos, creados en Alemania, Brujas y Austria entre los siglos XIV y XV. Dentro del contexto de estos manuscritos, su figura sería la Coronación de la Virgen María. Sin embargo, en vez de mostrar la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón, estos ejemplos muestran el momento anterior. Es posible que con el tiempo aparezcan otros ejemplos, pero por ahora este es un tipo de iconografía que no parece haber tenido mucha repercusión.

## Conclusiones

Aparte de las cuatro escenas principales mencionadas en los capítulos anteriores, la iconografía de Betsabé se enriqueció con la representación de otras escenas entre las que destacan el encuentro y adulterio de David y Betsabé, la tristeza de Betsabé, la boda de David y Betsabé, David y Betsabé sentados en el trono, el nacimiento de los dos hijos de David y Betsabé, el diálogo entre Natán y Betsabé, Salomón montado en mula acompañado por Natán y Betsabé, Betsabé en la muerte y entierro de David y Salomón invitando a su madre Betsabé a sentarse en el trono. Estas escenas no suelen aparecer aisladas, sino que por norma general forman parte de ciclos iconográficos de la vida de Betsabé.

Sólo uno de estos temas se puede remontar al siglo IX, el del *Sacra Paralella*, la escena del encuentro entre Natán y Betsabé. El resto empiezan a aparecer con mayor frecuencia a partir del siglo XIII. Es muy posible que estas escenas se crearan como parte de un enriquecimiento de la iconografía de Betsabé llevada a cabo por artistas interesados en experimentar con distintos temas, formato y organización de las imágenes. Ese sería el caso de los ejemplos que se encuentran en las Biblias Moralizadas francesas del siglo XIII que incluyen algunas escenas en las que Betsabé no es mencionada textualmente, como por ejemplo Salomón a lomos de mula. La inclusión de este tema se debe a la relación tipológica que existía entre la escena de Salomón montado en mula y la entrada de Cristo en Jerusalén. El resto de las escenas en las que aparece Betsabé también se tienen que entender en el marco tipológico de las Biblias Moralizadas. Así, las escenas del encuentro y adulterio de David y Betsabé, la tristeza de Betsabé, la boda de David y Betsabé y el nacimiento de los hijos de esta pareja, son escenas tipológicas que presentan a Betsabé como prefiguración de *Ecclesia*, y a David y Salomón como prefiguraciones de Cristo. Con un carácter tipológico similar, aparece la escena de Salomón invitando a su madre a sentarse en el trono como prefiguración



de la Coronación de la Virgen María. Así lo hallamos en textos tipológicos como lo son la *Biblia Pauperum*, el *Speculum Humanae Salvationis*, el *Concordantie Caritatis* y las Tablas Tipológicas de Jesucristo. Esta iconografía se podría considerar como una alternativa a la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

Sin embargo, muchas de estas escenas se pueden relacionar con el lenguaje visual de los poemas épicos. Ese sería el caso del ciclo iconográfico de Betsabé en la Biblia Morgan, de algunos Libros de Horas y sobre todo de las Crónicas Universales de Rudolf von Ems. En este último caso, la iconografía de Betsabé en la muerte y el entierro de David se han relacionado directamente con representaciones de carácter similar del poema épico de Parzival. Al igual que Salomón montado en mula acompañado por Natán y Betsabé es un tema iconográfico puramente francés creado en el siglo XIII, Betsabé en la muerte y el entierro de David es un tema iconográfico puramente alemán creado en el siglo XIV.

Entre todas estas escenas, la única que nunca se llegó a representar en la miniatura medieval fue la de David y Betsabé entronizados. Sin embargo, este tema se incorporó a las fachadas de la catedral de Auxerre en Francia y de la basílica de Trebniz en Polonia. En ambos casos, la iconografía de David y Betsabé se puede interpretar tipológicamente siendo David la prefiguración de Cristo y Betsabé la prefiguración de *Ecclesia*. Sin embargo, el carácter épico de la historia de David y Betsabé también habría podido servir como una alusión a los mecenas de ambas fachadas, es decir, al rey Enrique I el Barbudo y la reina Eduviges en el tímpano de la basílica de Trebniz y a los Condes de Auxerre, Juan de Chalons-Rochefort y Alix, en la catedral de Auxerre.



## ***Capítulo 9: Figuras, Prefiguras y temas afines relacionados con Betsabé***

A pesar de que a lo largo de este estudio se ha hecho referencia a las figuras, prefiguras y temas afines relacionados con Betsabé, en estos momentos cabe hacer un análisis comparativo para precisar las conexiones no sólo textuales sino también visuales que pudieron influir en sus posibles interpretaciones. Para ello, a continuación se van a resaltar por un lado los paralelismos existentes entre María, Ester, Susana y Eva con Betsabé, y por otro se van a revisar los paralelismos entre ésta y las casas de baño descritas por Valerio Máximo y las representaciones del pecado capital de la Vanidad. En este capítulo se valorará si existen similitudes en cuanto a su significado, su contexto, las fechas en las que aparecen y su iconografía.

### **María<sup>574</sup>**

La figura más importante con la que se equipara Betsabé es con la de la Virgen María, paralelismo que tuvo una influencia determinante en la iconografía de ambas mujeres<sup>575</sup>. Los Evangelios poco dicen sobre la vida de la madre de Cristo, por lo que no es de extrañar que su vida fuera un calco de la de su hijo, convirtiéndose en una verdadera imitación de Cristo<sup>576</sup>. La pureza y virginidad de María fueron esenciales para los Padres de la Iglesia a la

---

<sup>574</sup> Esta sección no es más que un breve resumen sobre la importancia de la Virgen María y su relación con Betsabé. Existen numerosos estudios académicos dedicados íntegramente a María.

<sup>575</sup> Con esto nos referimos a la reciprocidad iconográfica existente entre, por un lado, la Natividad y el nacimiento de los hijos de Betsabé, y, por otro lado, la iconografía de la Virgen María sentada a la derecha de Cristo cuyo precedente iconográfico se puede encontrar en ejemplos de Betsabé sentada a la derecha de Salomón, entre otros. Ver Matilde Azcárate Luxán, “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994): 353-363.

<sup>576</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento*, trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 61.

hora de establecer el milagro del nacimiento y la naturaleza humana y divina de Cristo<sup>577</sup>. En el concilio de Éfeso (431) se la reconoció como la Madre de Dios, la *Theotokos*. Entre las cualidades más destacables de María se encontraba su piedad, compasión y consideración demostradas en varios episodios de su vida, pero especialmente en el de las Bodas de Caná, cuando se inició la misión mesiánica de Cristo y se puso de manifiesto la eficacia de la intercesión de María (Juan 2: 1-12). Su lamentación ante la muerte de su hijo en la cruz la convirtió en la madre dolorosa. Finalmente con su ascensión, María fue coronada reina<sup>578</sup> de los cielos quien, sentada a la derecha de su Hijo, intercede ante Dios por todos los seres humanos en el Juicio Final. Sin embargo, María bajó una vez más de los cielos para convertirse en la Virgen de la Humildad y en la madre no sólo de Cristo, sino de toda la humanidad. Según las fuentes eclesiásticas, ninguna mujer se podría comparar con María, ya que era a la vez el ideal de mujer y el ideal de madre<sup>579</sup>. El culto a la Virgen María aumentó a lo largo de la Edad Media y fue reverenciada e idealizada, haciendo que la división existente entre la mujer buena y la mujer mala fuera casi insalvable.

---

<sup>577</sup> Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1976), 34-49. Warner menciona las herejías de la época como un aspecto determinante en la creación de la leyenda de María.

<sup>578</sup> *Ibid.*, 104-105. El honor recibido por María en los cielos se reflejaba en el honor de las reinas terrenales hasta el punto de excluir a todas las demás. De hecho, la jerarquía celestial reforzaba la jerarquía terrenal, por lo que las reinas terrenales tenían que mantener a María como un modelo a seguir.

<sup>579</sup> Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 20-22, 64-65. El culto a la Virgen María se vio impulsado en Occidente por las enseñanzas del abad cisterciense Bernardo de Claraval en el siglo XII. La dedicatoria en la portada de la iglesia abacial, “Salve Santa Madre, bajo la cual la orden cisterciense combate y brilla como el sol en el mundo entero”, muestra como esta orden religiosa se consagró a la Virgen María desde sus inicios. Otras órdenes religiosas se consagraron a distintos aspectos de María, como por ejemplo los premonstratenses, los *servites*, los carmelitas, las clarisas o la orden de santa Brígida. En el siglo XIII, las dos grandes órdenes mendicantes, los dominicos y los franciscanos, rivalizaban en su devoción a la Virgen. Los franciscanos advocacy la Inmaculada Concepción, mientras que los dominicos instauraron la devoción del Rosario como instrumento de meditación sobre la vida de la Virgen María. Uno de los movimientos religiosos más importantes que abogaba por una vida de meditación y contemplación fue el de la *Devotio Moderna* fundada por el neerlandés Geert Grote en el siglo XIV y popularizada por Tomás de Kempis en su libro *la Imitación de Cristo* escrito a principios del siglo XV. Este movimiento defendía una relación individual e interna con Dios a través del estudio de los textos fundamentales de la Cristiandad y de la meditación sobre la vida de Cristo y de la Virgen María. En este contexto el arte jugó un papel muy importante al crear pequeños paneles con imágenes de la Virgen y el Niño, entre otras, diseñados precisamente para ser contemplados en la privacidad de la esfera doméstica.

Dentro del sistema tipológico cristiano, María y Betsabé aparecen relacionadas a través de dos episodios paralelos como ya se ha visto a lo largo de este estudio: la intercesión y la entronización a la derecha de su hijo. Tanto María como Betsabé demostraron la gran influencia que ejercían sobre sus hijos al aparecer como intermediarias, una a favor de su hijo Salomón y la otra a favor de los comensales en las bodas de Canaá y, posteriormente, a favor de toda Humanidad. Esta influencia se materializaría cuando Salomón por un lado y Cristo por otro entronizaron a sus madres a su derecha. En términos visuales, esta última escena es la contiene los paralelos iconográficos más significativos y los que fueron representados en numerosos manuscritos medievales, especialmente en los de carácter tipológico como lo fueron las *Biblias Pauperum* y los *Specula Humanae Salvationis*.

### **Ester y Asuero**

Entre las prefiguraciones relacionadas con Betsabé, la de Ester y Asuero es una de las más significativas, al ser éste el segundo tema que suele aparecer prefigurando la Coronación de la Virgen, junto a Betsabé sentada a la derecha de Salomón, especialmente en los textos tipológicos. La historia de Ester y Asuero aparece en el Libro de Ester en el Antiguo Testamento y se puede resumir de la siguiente manera. El rey Asuero dio una gran fiesta y, después de siete días bebiendo, decidió mostrar a su esposa Vasti a los nobles que allí estaban reunidos. Cuando fue llamada, Vasti se negó a ir y el rey y sus consejeros decidieron que Vasti no había faltado sólo al soberano sino a todos los nobles, ya que “la conducta de la reina se divulgará entre todas las mujeres, provocando el menosprecio de las esposas hacia sus maridos...” (Ester 1:17), por lo que Vasti fue desterrada. Después de un tiempo, el rey decidió tomar una nueva esposa. La nueva reina fue Ester, una judía incomparablemente hermosa, y la hija adoptiva de Mardoqueo, un funcionario del palacio. En un primer momento Ester ocultó al rey Asuero su parentesco y su religión. Poco después de la boda, el

gran canciller Amán ordenó a todos los funcionarios del palacio que se postraran ante él, pero Mardoqueo se negó a hacerlo y Amán se enfureció tanto que conspiró para matar no sólo a Mardoqueo, sino a todos los judíos que había en el Imperio, y convenció al rey para que le permitiera hacerlo. Sin embargo, el rey Asuero descubrió que Mardoqueo le había salvado de ser asesinado por unos eunucos, y ordenó que Mardoqueo fuera honrado, lo que aumentó la ira de Amán contra los judíos. Ester, que conocía las perversas intenciones de Amán, organizó una fiesta para denunciarle y suplicar al rey por su pueblo. El rey perdona la osadía de Ester—quien no estaba excluida de la prohibición de aparecer ante el soberano sin previa audiencia—tendiéndole el cetro mientras suplicaba arrodillada. Después, Asuero ordenó colgar a Amán en la horca que él mismo había erigido para Mardoqueo. Sin embargo, era imposible dar marcha atrás en la orden que él mismo decretó contra el pueblo judío, por lo que Ester obtuvo otro decreto que permitió a los judíos armarse para protegerse de sus enemigos. Tras la victoria del Pueblo Elegido se instauró la fiesta de Purim para conmemorar su salvación<sup>580</sup>.

En términos visuales, Ester puede aparecer representada sola o dentro de un ciclo narrativo. Cuando Ester aparece sola lo hace con los atributos propios de la realeza (ropajes, corona y, en algunos casos, un cetro o un libro). Cuando aparece en un ciclo narrativo las escenas que se suelen representar son las de la boda de Ester y Asuero, la coronación de Ester, el festín de Ester y la intercesión de Ester ante Asuero—escena que suele ir

---

<sup>580</sup> Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: 2000) p. 778. El Libro de Ester es uno de los libros que conforman el Tanaj judío y el Antiguo Testamento cristiano. Recibe su nombre de su protagonista, Ester, una bella judía que a través de su intercesión salva a su pueblo. Se ha determinado a través de un análisis lingüístico y comparativo con los Libros de Judit y Daniel, que el Libro de Ester no puede ser anterior al 300 a.C. Este libro formaba parte de los cinco rollos o *megillot* judíos y es posible que fuera creado para explicar el origen y las circunstancias históricas que rodearon la institución de la festividad judía de Purim. A pesar de que el texto posee un núcleo histórico alusivo a la persecución y liberación de los judíos en la diáspora oriental durante el periodo persa, predominan los rasgos fantásticos que acercan este relato al género de la novela histórica. Este libro, junto con el de Judit, también se ha puesto en relación con las novelas eróticas del helenismo, aunque otros investigadores señalan que el mejor modelo de análisis para definir el género de este texto se tiene que buscar en la misma Biblia siguiendo las figuras de las “heroínas libertadoras”, como Miriam, Débora, Jael y Judit. Para los judíos, Ester era una heroína nacional, la libertadora de su pueblo; para los cristianos, una prefiguración de la Virgen María.

acompañada del ahorcamiento de Amán. Tres de estas escenas se pueden relacionar con escenas similares del ciclo iconográfico de Betsabé. La representación de la boda de Ester y Asuero se realiza a través de la unión de sus manos, el *dextrarum junctio* (Fig. 14), al igual que la representación de la boda de David y Betsabé [Cat. 37, 41, 46]. La intercesión de Ester sigue la iconografía de una figura arrodillada ante Asuero mientras este le tiende el cetro en señal de perdón. También se representa a Asuero coronando a Ester, pudiendo estar Asuero entronizado y Ester arrodillada, o ambos de pie o ambos entronizados (Fig. 4-6). Especialmente cuando esta iconografía forma parte de un manuscrito tipológico como el *Speculum Humanae Salvationis* o la *Biblia Pauperum*, suele representarse de forma similar a la de Betsabé sentada a la derecha de Salomón (Fig. 14-17).

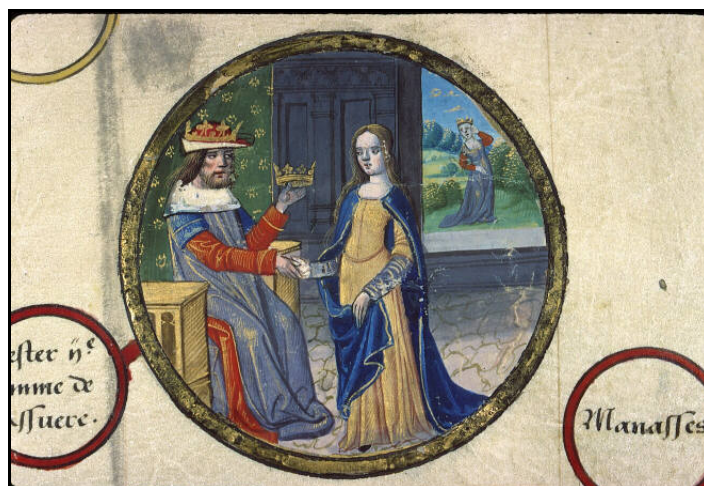


Fig. 14. Boda de Ester y Asuero, *Crónica Universal*, Francia, principios del siglo XVI.

A diferencia de Betsabé, la historia de Ester no tiene ningún precedente en el mundo grecorromano. A pesar de que Réau menciona que en la Edad Media su popularidad se debió exclusivamente al significado mariano que le atribuyeron los teólogos<sup>581</sup>, su afirmación no es del todo correcta, ya que no siempre se da este paralelismo tipológico. No es hasta el siglo

<sup>581</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 389.



XIV, con la creación de la *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationes* cuando Ester adquirió ese significado mariano del que hablaba Réau—adquirido básicamente al mismo tiempo que Betsabé adquiere el suyo<sup>582</sup>. Es en estos manuscritos donde Ester aparece como la prefiguración de la coronación y de la mediación de la Virgen María. Es decir, Ester coronada por Asuero es la imagen de la Coronación de la Virgen, y su intervención ante el rey para salvar a su pueblo es el emblema de la intercesión de María frente a su Hijo el día del Juicio Final para obtener el perdón para el género humano. Asimilada así a la Virgen, Ester se convirtió también en la imagen de la Iglesia. Asuero casándose con Ester evoca a Cristo *Sponsus Ecclesiae*. De la misma manera Betsabé aparece como la prefiguración de la coronación y la intercesión de María frente a su Hijo en el Juicio Final y, al igual que Ester, Betsabé también se relacionó tipológicamente con la Iglesia, como se ha visto en las Biblias Moralizadas descritas en los capítulos 2 y 4.

### Susana y los Viejos

Más que una prefigura, Susana y los viejos aparece como un tema afín al de Betsabé, especialmente relacionados con la escena del baño. La historia de Susana se compuso en el siglo I a.C. y se incluyó como una interpolación apócrifa al Libro de Daniel<sup>583</sup>. La historia se

---

<sup>582</sup> Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la Ambigüedad* (Madrid: Cátedra, 1998), 149. Durante el siglo XVI y XVII, este tema fue muy popular en Holanda, tanto en la literatura como en el teatro y las artes plásticas. Esta popularidad estaba asociada, no con el tema religioso, sino con los aspectos políticos e históricos. Los holandeses veían en la historia de Ester una similitud entre su dominio por la España católica y la dominación de los judíos bajo el mandato persa. Y también veían en la lucha de Ester por salvar a su pueblo, su propia lucha para liberarse de la opresión española. En esta época también se veía a Ester como una diosa del amor, una “sustituta protestante de Venus”, ya que el éxito de su intercesión se basó sin lugar a dudas en su gran belleza y en el amor que inspiró a Asuero.

<sup>583</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 449-453. Ver también Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, 125-126. Ver también Dan W. Canton, “Dating the Story of Susanna: A Proposal”, *Journal for the Study of Judaism* 34, n. 2 (2003): 121-140 y André Lacocque, *The Feminine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel's Tradition* (Minneapolis: Fortress Press, 1990) 28-30. La historia de Susana es un cuento edificante sin ningún fundamento histórico. Nunca se creyó que este relato fuera de inspiración divina y por eso fue excluido del canon de la Biblia judía. Según Lacocque, existe otra explicación para esta exclusión y es que los rabinos consideraron condenable la perversión de los supuestos venerables jueces que con su conducta desacreditaban al pueblo hebreo. Por lo tanto, amparándose en esas dudas sobre la veracidad del relato decidieron quitarla del canon. Sin embargo, los Padres de la Iglesia y los apologistas cristianos de los primeros siglos, tales como Orígenes, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Cipriano de Cartago o Cirilo de Jerusalén,

puede resumir de la siguiente manera. En Babilonia vivía un hombre llamado Joaquín, el cual estaba casado con una mujer muy hermosa y temerosa de Dios llamada Susana. Joaquín era un rico burgués y tenía una casa muy grande con un jardín. Como miembro respetable de su comunidad, muchos judíos se congregaban en su casa. Entre los judíos que visitaban la casa de Joaquín había dos viejos jueces. Cuando las visitas salían de la casa de Joaquín, su esposa Susana salía a pasear al jardín. Viéndola todos los días salir, los viejos empezaron a desearla. Al principio ninguno de los dos sabía de los deseos secretos del otro, hasta que un día cuando ambos se habían despedido ya, se volvieron a encontrar cuando regresaban a la casa de Joaquín para espiar a Susana. Ambos confesaron sus deseos lujuriosos y se pusieron de acuerdo para buscar una ocasión para que ambos pudieran estar solos con la joven judía. Un día Susana salió al jardín como de costumbre sin sospechar que los viejos se habían escondido para espiarla. Como el día era muy caluroso, Susana decidió darse un baño y envió a sus sirvientas a que le trajeran aceite y jabón y les ordenó que cerraran la puerta del jardín. Cuando las sirvientas se fueron, los viejos salieron de su escondite y acosaron a la joven diciendo que si no se doblegaba a sus deseos lujuriosos ambos testificarían en contra de ella diciendo que había sido infiel a su marido con un joven. Susana se negó y los viejos la llevaron a juicio testificando en contra de ella como habían dicho. Los viejos jueces la condenaron a ser lapidada. Mientras iba camino de su castigo, Susana le pidió ayuda a Dios. El joven Daniel les detuvo a todos diciendo que Susana era inocente. Después de hablar con los viejos, Daniel descubrió que estaban mintiendo pues sus testimonios eran contradictorios y al final fueron ellos los condenados a muerte.

---

defendieron la canonicidad de la historia de Susana. Finalmente, Jerónimo de Estridón la incluyó al final del Libro de Daniel en la Vulgata, convirtiéndose así en uno de los documentos deuterocanónicos.

En las artes visuales el ciclo de Susana suele incluir el baño o el acoso de los viejos, el juicio de Susana, Daniel salvando a Susana, y la condena y muerte de los Viejos (Fig. 18)<sup>584</sup>. Considerándola ya desde los inicios del cristianismo como Santa Susana de Babilonia, puede aparecer como figura aislada sosteniendo un libro. Entre los temas narrativos el más representado fue el del baño, aunque a diferencia del baño de Betsabé, a Susana casi siempre se le representaba con halo<sup>585</sup>. Existen un número importante de similitudes iconográficas



Fig. 24. Susana y los Viejos, *Libro de Horas*, París, principios del siglo XVI.

entre el baño de Betsabé y el de Susana; al igual que Betsabé, Susana también aparece en paños menores (Figs. 22 y 23) o completamente desnuda (Figs. 19,-21 y 24-26), ambas mujeres suelen tener el cabello rubio rojizo cayendo suelto detrás de sus espaldas, la piel de ambas suele ser de color blanco, a excepción de las mejillas sonrosadas. En ambos casos la escena del baño tiene lugar en un jardín, escenario ideal para las representaciones del desnudo, especialmente aquellos ejemplos que se datan

<sup>584</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 450. Susana aparecerá representada en el arte desde los principios del Cristianismo. Cipriano de Antioquía incluyó a Susana en la plegaria de los agonizantes, o el *Ordo commendationis animae*, compuesta en el siglo II. Esta plegaria influyó en el simbolismo del arte de las catacumbas y allí es el primer lugar donde se puede encontrar la iconografía de Susana. En la Capilla Griega de las catacumbas de Priscila (siglo III), en Roma, aparece representada Susana como orante entre los dos viejos que la acusan. También aparece representada en la escultura funeraria del siglo IV, como en el sarcófago de Arlés, Francia, donde se recogen todas las escenas de su historia en un ciclo narrativo. Del siglo IV data un cuenco de cristal con la figura de Susana orante encontrado en Colonia, Alemania. A pesar de que no se han encontrado ejemplos iconográficos del siglo V al VIII, no se descarta que los haya. La iconografía debía de estar muy arraigada ya que vuelve a aparecer en un camafeo creado para el rey de los francos, Lotario II, en el siglo IX en Aquisgrán. En el siglo X Susana aparece en la Biblia de San Isidoro de León. En el siglo XI aparece su ciclo iconográfico en la Biblia de Roda en España y el en siglo XIII en un Libro de Horas en Bamberg, Alemania. También en este siglo aparece otra vez la figura de Susana como santa en la Biblia de Clemente VII creada en Bolonia, Italia. A partir de este momento va a empezar a representarse con más frecuencia el baño de Susana. Así aparece en otra Biblia de Bohemia o Praga del siglo XIII, y en numerosos manuscritos del siglo XIV y XV en toda la Europa Occidental.

<sup>585</sup> Aunque ese no es siempre el caso. Existen ejemplos en los que Susana no lleva nimbo. Ver figuras 7, 10, 11 y 14.

entre el siglo XIV y al siglo XVI. Hasta el tipo de lugar donde se bañan Betsabé y Susana es similar, con el estanque (Fig. 19), el pilón de agua sencillo (Figs. 20, 22-23) o la fuente más elaborada (Figs. 21, 24-26). Por otro lado, hay hombres que participan en la mirada, al igual que David mira a Betsabé, los Viejos miran a Susana. Sin embargo, a pesar de todas las similitudes visuales que se pueden encontrar entre Susana y Betsabé, ambas mujeres son, por tradición, completamente opuestas, y por lo tanto se interpretan de manera completamente diferente. Susana se suele representar con un nimbo, mostrando su santidad y su condición de mujer buena, mientras que Betsabé se representa siempre sin nimbo y mostrando una faceta más cercana a la de seductora que a la de santa. Cabe mencionar, como ya se ha hecho en el capítulo anterior, que en ocasiones estas dos figuras se podían confundir. Por ejemplo, en el Libro de Horas de la Bibliothéque municipale de Le Mans, con signatura Ms. 127, fol. 65v, alguien escribió al pie de la fuente, “Sante Susanne”, a pesar de que la iconografía a la que se hace referencia es la del baño de Betsabé, no el de Susana [Cat. 174].

Para ver de qué manera su simbolismo e interpretación cambió a lo largo de los siglos, debe hacerse una breve mención a los precedentes y transformaciones de la iconografía de Susana. La historia de Susana combina dos motivos que se pueden encontrar con múltiples variaciones en la leyenda universal: el motivo de la mujer calumniada que es inocente y el motivo de la precoz sabiduría de un niño<sup>586</sup>. Réau menciona que en la etimología popular Susana se convirtió en el símbolo de la castidad porque su nombre, en hebreo, significa hija de los lirios. Esta asociación, junto con su presencia en el jardín, puede relacionar a Susana con deidades femeninas orientales de la fertilidad y el reino vegetal, tales como Ceres o Deméter, o con deidades occidentales como Flora o Pomona. En un primer momento, la figura de Susana se representaba como un ejemplo de la salvación deseada para el alma de los

---

<sup>586</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 450.

difuntos en el arte paleocristiano<sup>587</sup>. En esta época se la representó de forma alegórica con un cordero entre dos lobos o en posición de orante, y también empezó a ser representada como el símbolo de la Iglesia, acosada por los judíos y los paganos (ambos simbolizados por los Viejos)<sup>588</sup>. En un primer momento y casi hasta el siglo XIII, Susana aparecerá en ciclos iconográficos donde se relatará toda su historia. Para los teólogos y los juristas medievales, la absolución de Susana era un ejemplo de Justicia<sup>589</sup>. Esta idea queda de manifiesto en el camafeo del rey Lotario II del siglo IX, objeto destinado a ser visto en la corte, donde la historia de Susana tenía la intención de ejemplificar el buen funcionamiento de la justicia (Fig. 7)<sup>590</sup>. Esta interpretación también tendrá eco a finales de la Edad Media, donde la historia de la casta Susana empezará a decorar ayuntamientos donde solía residir el tribunal de los regidores<sup>591</sup>. Sin embargo, a partir del siglo XIV la imagen más representada será la de Susana en el baño siendo espiada por los dos Viejos. Aquí el personaje de Susana perderá su interpretación como prefigura de la Virgen María por su pureza y como símbolo de la Iglesia cristiana, pasando de un significado moral y religioso a otro sensual y pseudosecular<sup>592</sup>. Es muy posible que las mismas razones por las que el baño de Betsabé se hizo popular a finales de la Edad Media influyeran en la elección del tema de Susana y los Viejos para la decoración de manuscritos de índole privada como los Libros de Horas<sup>593</sup>. A partir del siglo XVI Susana perderá completamente el nimbo, acercándose mucho más a la iconografía del baño de Betsabé. Para los artistas del Renacimiento, Susana no es más que una ninfa espiada

<sup>587</sup> Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, 127.

<sup>588</sup> En este sentido, una vez más, Betsabé se puede relacionar con Susana porque ella también fue interpretada como la Iglesia. Algunos ejemplos se pueden encontrar en la Capilla Griega de la catacumba de Priscila en Roma, datados en el siglo III. Para más información ver Mónica Ann Walker Vadillo, "Susana y los Viejos", *Revista Digital de Iconografía Medieval* IV, n. 7 (2012): 49-57.

<sup>589</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 451.

<sup>590</sup> Genevra Kornbluth, "The Susanna Crystal of Lothar II: Chastity, the Church and Royal Justice", *Gesta* 31 (1992), 25-39. Para una versión diferente de la función del camafeo ver Valerie F.I.J. Flint, "Susanna and the Lothar Crystal: A Liturgical Perspective", *Early Medieval Europe*, 4 (1995), 61-86.

<sup>591</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 452.

<sup>592</sup> Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, 127.

<sup>593</sup> Para más información ver el capítulo 7.

por dos faunos lascivos. Su representación alcanzó la máxima popularidad en el Barroco junto con representaciones similares del baño de Betsabé.

## Eva en el Jardín del Edén

Entre los temas afines a Betsabé, el de Eva en el Jardín del Edén probablemente sea al mismo tiempo uno de los más distintos en el ámbito narrativo y uno de los más similares en el ámbito iconográfico. La primera mujer entra en la narración bíblica en el primer capítulo del Génesis cuando Dios crea al hombre a su imagen y semejanza (Gen. 1:27)<sup>594</sup>. Como Adán estaba sólo en el Jardín del Edén, Dios decidió crear una compañera para él, para que desapareciera su soledad y para que ella lo ayudara (Gen. 2:18). Dios sumió a Adán en un



Fig. 29. Adán y Eva en el Paraíso, *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, Franica, ca. 1410-1414.

profundo sueño, le extrajo una costilla y cerró la herida. Después, a partir de esa costilla Dios creó a Eva y se la presentó a Adán diciendo: “Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne” (Gen. 2:24). De esta manera se introdujo la idea del matrimonio entre el hombre y la mujer convertidos una vez más en “una sola carne”. La caída propiamente dicha empieza en el capítulo tercero con la aparición de la serpiente en el Jardín

<sup>594</sup> Existen discrepancias respecto a quién fue esta primera mujer. Los comentaristas hebreos la identifican no con Eva sino con Lilith. Para más información ver Jeffrey M. Hoffed, “Adam’s Two Wives”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, n. 10 (1968): 430-440.

del Edén. Ésta, astuta y malvada, tienta a Eva para que coma la fruta prohibida del árbol de la Ciencia. Primero intenta convencerla insistiendo en que si come de esa fruta no morirá como Dios había predicho. Ante una Eva dubitativa, la serpiente arremete diciéndole que los motivos de Dios para prohibirles que comieran del fruto tenían que ver con el hecho de que Dios sabía que si comían de él se les abrirían los ojos y serían como dioses, conocedores del bien y el mal (Gen. 3:5). Ante estas palabras, Eva se ve tentada. Tras probar el fruto, Eva se lo dio a Adán. Entonces sus ojos se abrieron y descubrieron que estaban desnudos (Gen. 3:7). En ese momento Dios entró en el jardín, y tras escuchar su voz ambos se escondieron e intentaron tapar su desnudez con las hojas de una higuera. Ante la insistente llamada de Dios, Adán y Eva se presentaron ante éste y al verlos avergonzados les acusó de haber desobedecido la orden de no comer los frutos del árbol de la Ciencia. Entonces Adán culpó a Eva y la señaló como la artífice de la tentación, mientras que Eva culpó a la serpiente. A continuación Dios condenó a la serpiente a arrastrarse y comer polvo para siempre, multiplicó los dolores de parto de Eva cuando tuviera hijos, y condenó a Adán a trabajar el suelo de la tierra y a cosechar sus frutos con el sudor de su frente. Después Adán nombró a Eva “Eva” porque era la “madre de todos los vivientes” (Gen. 3:20). Dios confeccionó túnicas de pieles para los dos y se las dio para que se cubrieran. Finalmente, echó del Paraíso a la primera pareja, dejando la puerta al Jardín del Edén custodiada por un serafín con una espada flamígera. La historia de Eva no termina con la expulsión. Después de encontrarse en un mundo hostil, Eva da a luz con mucho dolor a Caín y a Abel y descubre la agonía de ver a su primer hijo Caín envidiar a Abel, y en un arrebato de furia matarlo para después convertirse en un fugitivo. A estos dos hijos otros les siguieron, pero hasta aquí llega la historia de Eva de quien nada más se supo.

La representación de Eva en el arte medieval comporta una gran variedad de temas iconográficos que se pueden clasificar de la siguiente manera: Eva en el Paraíso Terrenal



(Creación y Admonición); la Tentación y el Pecado Original; la Expulsión del Paraíso y la Posteridad de Eva (Fig. 27). En términos generales, el arte cristiano nunca fijó un tipo determinado de iconografía para Eva, a quien tanto los pintores como los escultores crearon de acuerdo con sus ideales personales<sup>595</sup>. Sin embargo, se pueden observar unos rasgos distintivos que identificarán a Eva y que serán muy similares a los de Betsabé y Susana. Estos rasgos presentan a una mujer rubia o pelirroja, con los cabellos sueltos, que tiene la piel muy blanca, y que a medida que se acerca el siglo XV se le redondea el abdomen (Fig. 27-33). Es también a partir de este momento cuando los artistas usan como pretexto a Eva para introducir el desnudo integral en el arte religioso. Justamente es la desnudez de Eva y su función como tentadora lo que hace posible relacionarla con Betsabé.

La desnudez de Eva podría ser considerada la razón por la cual casi todos los desnudos femeninos creados en un contexto cristiano se ven como pecaminosos, sensuales y amenazadores<sup>596</sup>. Este desnudo aparece por primera vez en el jardín del Edén, cerca de un árbol de frutos rojizos, el árbol de la Ciencia. En los primeros ejemplos en el arte cristiano del siglo IV en adelante tan solo aparecía un árbol con Adán y Eva flanqueándolo. Sin embargo, en algunas escenas provenientes de ejemplos bajomedievales, especialmente aquellos que aparecen en los manuscritos iluminados, se añade una fuente haciendo referencia al río que riega el Jardín del Edén y del que fluyen los cuatro ríos del Paraíso: el Pisón, el Guijón, el Tigris y el Éufrates (Gen. 2: 10-14) (Figs. 29-31). Teniendo en cuenta esta descripción se pueden intuir las similitudes existentes entre Eva y Betsabé. En primer lugar, Eva se encuentra en un jardín cuando tienta a Adán, del mismo modo que Betsabé se está bañando en un jardín, donde el rey David la ve y es tentado. En segundo lugar, en muchos casos el

---

<sup>595</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 101.

<sup>596</sup> Margaret R. Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* (Boston: Beacon Press, 1989), 120-121. En el capítulo 2, "Adam and Eve: Before and After", Miles remite a varias interpretaciones sobre Eva escritas por los Padres de la Iglesia, tales como Ambrosio de Milán o Agustín de Hipona, y los exégetas medievales, tales como Hildegarda de Bingen.

árbol que tiene frutos rojos que se encuentra en el Jardín del Edén también está presente en las imágenes del baño de Betsabé [Cat. 144, 156, 168, 173, 179, 183, entre otros]. En algunos casos inclusive las damas de compañía ofrecen un plato de frutos rojos a Betsabé (¿una referencia al Jardín del Edén y a la primera tentación?). A pesar de que la relación entre Eva y Betsabé no va más allá de las similitudes en la forma y en el espacio donde se representan ambas mujeres, no se debería obviar la importancia de estas similitudes, especialmente teniendo en cuenta las interpretaciones de Eva en al Edad Media, interpretaciones que también podían influir en la lectura de las imágenes de Betsabé.

Después de una lectura del Génesis no es difícil entender que la imagen que Eva evoca sea una imagen negativa, la de la tentadora y la seductora. Sin embargo, su imagen cobra un significado más positivo en las prefiguraciones que marcan la concordancia entre los dos Testamentos. El lazo que une a Eva con Adán, después de haber sido presentada a éste por Dios, y a través del cual se convertirán en “una sola carne”, hizo posible que Eva como “novia” fuese el símbolo de la Iglesia<sup>597</sup>. Para San Pablo y otros teólogos de la Edad Media, Eva representaba a la Iglesia en relación a Cristo, y al alma en relación a Dios<sup>598</sup>. De acuerdo con los comentaristas, el matrimonio que Dios celebra entre Adán y Eva, prefigura la unión de Cristo con la Iglesia. Es interesante observar que una analogía similar tiene lugar entre David y Betsabé en las Biblias Moralizadas, donde el baño de Betsabé representa el bautismo de la Iglesia antes de desposarse con Cristo/David.

---

<sup>597</sup> Nancy M. Tischler, *Men and Women of the Bible: A Reader's Guide* (Westport: Greenwood Publishing, 2002), 61-62.

<sup>598</sup> Ibid., Tischler identifica a Agustín de Hipona, Tomás de Aquino y Buenaventura de Fianza como los que usaron esta metáfora. La censura eclesiástica no podía molestarse al ver tanto a Adán como a Eva desnudos antes del Pecado, ya que se les representaba tal y como habían salido de las manos de su creador. De acuerdo con San Pablo y los exégetas medievales, la creación de Eva que sale del flanco de Adán es la prefiguración de la creación de la iglesia que sale del flanco abierto de Cristo en la cruz. Esta concordancia explica por qué la creación de Eva se ha representado en más ocasiones que la de Adán en el arte cristiano.

En algunas ocasiones Eva aparece como la prefiguración de la Virgen María, a la que se denomina con frecuencia como la “nueva Eva”<sup>599</sup>. Los doctores de la iglesia y los clérigos de la Edad Media jugaban con la semejanza que existía entre el nombre de Eva y la salutación angélica que Gabriel hace a la Virgen María con la palabra Ave. Según Agustín de Hipona, *Latium Ave est inversum Eva, quia Maria Evae maledictiones in benefactiones convertit*<sup>600</sup>. Por lo tanto, se puede considerar a Eva como prefigura de la Virgen y a la vez como la Antivirgen, puesto que ella introdujo el pecado en el mundo que María redimió con el sacrificio de su hijo Cristo. Una vez más, esta prefiguración entre Eva y María también tiene lugar entre Betsabé y María, aunque por razones distintas. Betsabé aparece como la prefiguración de la coronación e intercesión de María en los Cielos.



Fig. 31. Adán y Eva, *Libro de Horas de Ana de Francia*, Bourges, Francia, ca. 1470-1480.

A pesar de que Eva puede llegar a tener una lectura positiva cuando se la trata en el marco de la metáfora y el simbolismo, es difícil desprenderse de la imagen negativa de la mujer que por su curiosidad trajo el mal al mundo, como se verá a continuación. Uno de los elementos más importantes relacionados con Eva es el establecimiento de una conexión entre desnudez y sexualidad. En *La Ciudad de Dios*, Agustín de Hipona expuso que antes del Pecado Original Adán y Eva no se sentían avergonzados por su desnudez y ninguno de los dos era capaz de experimentar la lujuria porque fueron creados

<sup>599</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 102-103.

<sup>600</sup> Ibid., 102. La traducción aproximada sería “El Ave latino sería la inversión de Eva, cuya maldición se convirtió en beneficio a través de María”.

inocentes. Pero tras su desobediencia, Adán y Eva no sólo reconocieron que estaban desnudos, sino que perdieron su habilidad para controlar los sentimientos que esa desnudez provocaba en ellos debido a que ahora sus ojos estaban abiertos a la diferencia entre el bien y el mal. Antes de cometer el Pecado Original, no existía diferencia entre desnudez, sexualidad y el mal. Ahora bien, como Eva fue la primera en comer del fruto prohibido se convirtió en el vehículo a través del cual entró el deseo carnal y el mal en el mundo<sup>601</sup>. Por lo tanto la desnudez, el deseo carnal y el mal se descubrieron al mismo tiempo y ese descubrimiento fue causado por la sexualidad de la mujer<sup>602</sup>—acto que la marca desde ese momento como ya se ha visto en las fuentes textuales.

Otros escritores cristianos fueron más allá que Agustín de Hipona, y usando fuentes intertestamentarias, creían que Eva había sido tocada por el demonio desde el momento de su creación<sup>603</sup>. Pudo ser tentada antes porque era más débil que Adán, y por lo tanto, con la ayuda de la serpiente, pudo tentar a Adán después. Teniendo en cuenta esta interpretación de los hechos, se pueden apreciar dos posibilidades: o bien que comer de la fruta prohibida se convirtiera en un eufemismo de las relaciones sexuales que tuvieron lugar entre Eva y su marido; o bien, que comer de la fruta prohibida le diera a Eva una conciencia sexual que la ayudase a seducir a su marido, ya que el mal estaba dentro de ella. Cualquiera de las dos posibilidades presenta a Eva no como una víctima de la astucia de la serpiente, sino como la mujer que estaba aliada con ese reptil antes de que Adán comiera del fruto prohibido. Por lo tanto Eva se convirtió en la gran tentadora, la vanidosa, y la lujuriosa. Además, al ser la madre de todas las mujeres, le pasó a éstas todos sus atributos. Asimismo, Betsabé como

---

<sup>601</sup> Agustín de Hipona, *De Civitate Dei* (c. 426), IV.17-20 (Madrid: Homo Legens, 2006).

<sup>602</sup> Tischler, *Men and Women of the Bible*, 61.

<sup>603</sup> John A. Phillips, *Eve: The History of an Idea* (San Francisco: Harper and Row, 1984), 62-24. Phillips menciona que la mayor parte de las fuentes intertestamentarias usadas tenían un marcado sentimiento misógino.

descendiente de Eva podría considerarse rebelde, vanidosa, tentadora y lujuriosa. Esta interpretación será asumida sobre todo por los exégetas y escritores bajomedievales<sup>604</sup>.

A lo largo de la Edad Media, las interpretaciones a las que Eva fue sujeta impactaron de forma negativa la visión que la Iglesia tenía de la mujer en general y que se vio reflejada en la sociedad laica. Esta imagen perniciosa de la mujer también afectó a Betsabé como ya se ha indicado en este estudio. Teniendo en cuenta esta conexión, cabría hacer un breve recorrido a través de algunas fuentes textuales sobre cómo la percepción de la mujer a través de Eva cambió en la Edad Media.

Los Padres de la Iglesia, en los siglos IV y V, fueron en parte responsables de propagar la imagen de la mujer como la gran tentadora, capaz de hacer que hasta el más puro de los hombres pecase<sup>605</sup>. Seguían una vida de ascetismo extremo en el desierto, alejándose de las tentaciones de la vida. Además identificaban el mal con la carne y el cuerpo, y por consiguiente con la mujer—tal y como les había enseñado la historia de Eva en el Génesis<sup>606</sup>. Ya en el siglo VI, Agustín de Hipona, creía que la mujer era débil y por lo tanto debía ser sumisa. Esta visión proviene de Génesis 3:16, donde Dios le dice a Eva: “tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti.” A pesar de que Dios dijo esto después de que Adán y Eva hubieran comido de la fruta prohibida, Agustín de Hipona comenta que ya antes del Pecado Original el hombre debía gobernar a la mujer y que ésta le debía sumisión y obediencia<sup>607</sup>. Lo que Agustín de Hipona temía era la fuerza del deseo sexual que sobrevino después de la caída en desgracia de la Humanidad, algo por lo que culpaba enteramente a

---

<sup>604</sup> Ver nota 39 sobre los comentarios de Geoffrey de La Tour-Landry.

<sup>605</sup> Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 1. Ver también Warner, *Alone of All Her Sex*, 50-67.

<sup>606</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento*, trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 62. Jerónimo de Estridón en su libro *Adversus Jovinianum* (c. 393) escribió que incluso tocar a una mujer era malo y que la presencia de una esposa podía distraer al marido de sus oraciones, ya que el amor de una mujer era insaciable y era capaz de quitar el vigor al marido. Réau da una transcripción del comentario en latín que sería “*mulierem hominem non posse vocari*”.

<sup>607</sup> Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 2. Ver también Duby y Perrot, *Power and Beauty: Images of Women in Art*, 30.

Eva. Según Agustín de Hipona, Adán cogió la fruta que le ofreció Eva para que ella no se sintiera infeliz y se dejara morir de tristeza<sup>608</sup>.

Durante el pontificado de Gregorio VII (1073-1085) los argumentos tradicionales que equiparaban a la mujer con Eva se hicieron mucho más profundos debido a su insistencia en controlar la vida cotidiana de los sacerdotes seculares y en endurecer la norma del celibato<sup>609</sup>. Una vez más, la mujer aparece como una fuente de desorden capaz de llevar a los hombres por el mal camino. A partir del siglo XII, el matrimonio será monógamo, indisoluble y un sacramento, establecido a través de la unión de Adán y Eva en el Paraíso por Dios<sup>610</sup>.

No todas las opiniones sobre la mujer fueron desfavorables como se verá a continuación. Una de las pocas voces femeninas que han llegado hasta nuestros días sobre la mujer es la de la abadesa Hildegarda (1098-1179) del monasterio benedictino de Bingen. Una de sus contribuciones a la historia de la teología aparece en uno de sus libros, *De operatione Dei*, donde expone que la mujer, aparte del hombre, fue creada a imagen y semejanza de Dios<sup>611</sup>. Hildegarda justificaba esto en el uso que hacía de lo femenino como símbolo de la sabiduría eterna de Dios. Según ella, el hecho de que una mujer fuera la elegida para ser el recipiente de la Encarnación, es decir, María, era suficiente demostración de que había creado a la mujer a la imagen y semejanza de Dios. Hildegarda veía a Eva, y no a Adán, como la representante de la Humanidad debido a que si bien el hombre era el símbolo de la divinidad del Hijo de Dios, la mujer era el símbolo de su humanidad. Uno de los rasgos más distintivos de su reinterpretación tenía que ver con la forma en la que el mal entró en el mundo. Hildegarda creía que Eva había sido una víctima de los engaños de Satanás y le restó

---

<sup>608</sup> Agustín de Hipona, *Confesiones* (410), XI-42, ed. Silvia Magnavacca (Buenos Aires: Losada, 2005).

<sup>609</sup> Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 4.

<sup>610</sup> Ruth Mazo Karras, *Sexuality in Medieval Europe: Doing unto Others* (Nueva York: Routledge, 2005), 59-86.

<sup>611</sup> Hildegarda de Bingen, *De operatione Dei* (1151), ed. Bernard Gorceix (París: Albin Michel, D.L., 1989). Ver También Barbara Newman, *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine* (Berkeley: University of California Press, 1987), 12.

importancia a la tentación concentrándose en su lugar en su vulnerabilidad y sufrimiento. Para Hildegarda, Eva era una mujer frágil y poderosa al mismo tiempo, y es esta ambigüedad lo que hace que ella fuera más proclive tanto a la tentación como a la redención. Desgraciadamente, sus teorías no fueron retomadas en los siguientes siglos de reinterpretación cristiana, y tampoco influyeron en el pensamiento colectivo de su época.

Por otra parte, más aceptadas fueron las ideas de Tomás de Aquino (1225-1274) en su *Summa Theologiae* (1260) se preguntaba si realmente Adán necesitaba a una compañera, a lo que contesta afirmativamente, aunque luego afirma que para lo único que el hombre necesitaba a la mujer era para procrear y nada más<sup>612</sup>. No sólo eso, siguiendo las ideas de Aristóteles, Tomás creía que todas las mujeres eran débiles, irracionales, emocionales, apasionadas, lujuriosas y receptivas a influencias malignas<sup>613</sup>. La única manera en la que una mujer podía ser virtuosa era si tenía relaciones sexuales con su marido con el único propósito de procrear, y mantuviera la mente pura.

### **Otros temas afines**

Existen otros temas afines que se desarrollaron al mismo tiempo que se popularizó la imagen del baño de Betsabé en la iconografía bajomedieval. Estos temas están relacionados por un lado con la ilustración bajomedieval del texto *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo y por otro con las representaciones de Vanidad.

### **La Casa de Baños en el *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo**

Valerio Máximo fue el autor latino de la colección de anécdotas históricas romanas llamada *Facta et Dicta Memorabilia*, escrito en el primer siglo durante el reinado de Tiberio.

---

<sup>612</sup> Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, Ia, q. 92, a.1, en Alcuin Blamires, ed., *Woman Defamed and Woman Defended: an Anthology of medieval Texts* (Oxford: Oxford Press, 1992), 92.

<sup>613</sup> Ibid.



Este trabajo fue diseñado para su uso en las escuelas de retórica, donde los estudiantes eran entrenados en el arte de embellecer sus discursos haciendo referencias históricas<sup>614</sup>. A lo largo de la Edad Media, se consideraba como uno de los mayores ejemplos de la historia de la Antigüedad, sobre todo porque tenía tendencias moralizantes y filosóficas. El libro se divide en nueve secciones y cada sección tiene como título del tema alguna virtud o vicio o algún mérito o demérito<sup>615</sup>. Algunos de estos títulos son la caridad, la crueldad, la templanza, etc. Su popularidad creció a lo largo de la Edad Media después de su traducción a lengua vernácula por orden del rey Carlos V de Francia en el siglo XIV<sup>616</sup>. Entre las ilustraciones más comunes se encuentran unas bastante explícitas, especialmente en la sección de los vicios, donde se incluyen los baños. Estas imágenes pudieron haber servido de inspiración a

algunos artistas bajomedievales para utilizarlas en otros contextos<sup>617</sup>.

En la Antigüedad romana, el baño era una actividad comunitaria que consistía en una serie de actividades acuáticas y termales que podrían durar todo el día<sup>618</sup>. Los baños ofrecían diferentes servicios entre los que se incluían nadar, saltar, dar masajes, o realizar



**Fig. 35. Los baños de vapor, *Facta et Dicta Memorabilia*, Francia, siglo XV.**

Kurtis Barstow, *Obras maestras del J. Paul Getty Museum: Manuscritos iluminados* (Los Angeles: Thames & Hudson, 1997), 98.

<sup>615</sup> Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Tr. Pablo Álvarez Ellacuría (Londres: Taschen, 2003), 261.

<sup>616</sup> Kren, Teviotdale, Cohen and Barstow, *Obras maestras del J. Paul Getty Museum*, 98.

<sup>617</sup> Paul Saenger, "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages", en *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier, 141-173, Tr. Lydia G. Cochrane (Cambridge: Polity Press, 1989), 156.

<sup>618</sup> Paul Ableman, *Anatomía de la desnudez*, Tr. A.B.V (Barcelona: Planeta, 1984), 81-82.

actividades lúdicas. También contaban con una biblioteca y un restaurante para sus clientes, además de los baños individuales regulares. Sin embargo, lo que comenzó como una actividad pública deseable se convirtió en un centro objeto de críticas muy duras. El deterioro del estricto código de conducta que primaba en siglos precedentes comenzó a decaer hacia el siglo III, la división de los establecimientos por género desapareció paulatinamente, y el erotismo de la desnudez junto con la pérdida de los valores iniciales provocó que estos lugares terminaran por identificarse con burdeles. La historia de las termas romanas osciló como un péndulo entre los gobernantes que aceptaron este cambio y los que lo rechazaron. Después de Constantino, todos los baños romanos fueron cerrados, pero siguieron surgiendo una y otra vez en la historia europea<sup>619</sup>.

Las representaciones de las casas de baños que decoraron los *Facta et Dicta Memorabilia* del siglo XV, a pesar de no ser exactamente iguales, seguían un modelo bastante similar (Figs. 34-36). En la mayoría de los casos hay alguien que no participa en la escena y que, como un voyeur, mira a los personajes dentro de la casa de baños. Por norma general, el voyeur se puede identificar bien con Valerio Máximo o el emperador Tiberio, o siervos, o con los tres. En todos los casos hay un alto contenido erótico en las acciones de las personas involucradas. Hombres y mujeres se bañan en el interior de las bañeras. Todos están desnudos, a excepción de los criados, que suelen ir vestidos. Las mujeres desnudas se representan según el ideal del desnudo del siglo XIV y XV, con el cuello largo, los pechos ovalados pequeños sobre un vientre abultado. La mayoría de las mujeres llevan el pelo cubierto. Estas mujeres se encargan de entretener a los hombres que están a su alrededor. Los alimentan, los bañan, y en más de una ocasión los tocan. Hay insinuaciones sexuales en la manera en la que los hombres tocan a estas mujeres—incluso en algunos ejemplos, uno de los hombres acaricia los genitales de una de las mujeres (Fig. 36). En estos ejemplos la cama está

---

<sup>619</sup> Ibid., 82. Estas reglas se mantuvieron para mantener una moral alta. Hombres y mujeres fueron separados, y los padres sólo podían bañarse con sus hijos y las madres con sus hijas.

siempre presente a un lado de los baños. En ocasiones esta cama está vacía, pero evidencia el propósito de una relación sexual antes o después del baño. En otras ocasiones la cama está siendo utilizada por una pareja involucrada en el acto.

Hay varios elementos en este tema que deben tenerse en cuenta para entender cómo las imágenes del baño de Betsabé pudieron ser percibidas por el público conocedor de ambas tradiciones. Los elementos más importantes a tener en cuenta son el acto de bañarse en sí, los asistentes y los *voyeurs* “dentro” de la escena, representados en la persona del autor y/o el rey. Algunos de estos elementos son una reminiscencia de lo que uno puede encontrar en David viendo el baño de Betsabé. Además, es importante tener en cuenta la imagen de las mujeres en los baños, ya que su representación podría haber influido en una de las posibles lecturas de Betsabé. En numerosas ocasiones las asistentes de los baños eran consideradas prostitutas y estaban más allá del ámbito de la familia<sup>620</sup>. La imagen de estas asistentes/prostitutas muestra varios elementos que hay que señalar debido a su similitud con Betsabé. Un detalle importante es que estas mujeres se suelen representar usando collares caros y elaborados, y en la mayor parte de los casos van con tocados o turbantes para no mojarse el pelo. Estos dos elementos también se pueden ver en algunas imágenes de Betsabé<sup>621</sup>, lo que puede constituir un paralelismo visual entre las imágenes de estas prostitutas y Betsabé, haciendo que su imagen de seductora sea mucho más perniciososa.

## **La Vanidad**

La Vanidad se ha definido como un tipo de arrogancia o engreimiento, una percepción exagerada de la soberbia o de la habilidad de una persona para atraer a otras<sup>622</sup>. Se trata de

---

<sup>620</sup> Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 127.

<sup>621</sup> Ver Cat. 28, 113, 116, 118, 122, 123, 126, 131, 134, 141, 144-145, 151, 152, 157, 159, 161, 165, 168, 169, 171, 173-175, 177, 179-180, 186-190, 192, 196, 202, 205, 207-2010.

<sup>622</sup> James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1974), 318.

uno de los pecados capitales más importantes. De acuerdo con la teología cristiana clásica, la Vanidad hace que el hombre no necesite de Dios. En algunas enseñanzas religiosas se considera como una forma de idolatría en la que uno rechaza a Dios por lo que hace uno mismo<sup>623</sup>. Durante la Edad Media la Vanidad se representó de diversas maneras, pero la más común era la de una mujer de larga cabellera sosteniendo un peine y un espejo<sup>624</sup>. La cabellera larga era considerada como una fuente de tentación peligrosa, de manera que por asociación los peines y los espejos también eran considerados símbolos de Vanidad<sup>625</sup>. El Caballero Geoffroy de La Tour-Landry escribió un manual para la educación de sus hijas en el que menciona que “una mujer nunca debe peinarse el pelo ante un hombre; e incluso cuando está sola no debería peinarse durante mucho tiempo, o el trasero del demonio aparecerá reflejado en su espejo”<sup>626</sup>. La edición incunable de este texto de 1493 contiene un grabado con una mujer peinándose el pelo ante un espejo donde como bien dice la amenaza, aparece el trasero del demonio reflejado (Fig. 37). Tal y como Geoffroy de la Tour-Landry menciona, los espejos eran objetos diseñados por el demonio para hacer que las mujeres pecaran al reflejarse excesivamente en ellos<sup>627</sup>. Durante esta época un gran número de moralistas escriben advertencias contra los peligros del embellecimiento<sup>628</sup>. Esta práctica, en la que el espejo y el peine son herramientas esenciales, forma parte del poder de atracción de

---

<sup>623</sup> Ibid.

<sup>624</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008), 59-60. Entre los ejemplos más comunes para representar la Vanidad se encuentran las sirenas, Venus o la puta de Babilonia. Todas ellas representadas con cabellos largos y sueltos y con peines y espejos.

<sup>625</sup> Erika Bornay, *La cabellera femenina: Un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994), 56, menciona que es un hecho indiscutido que el cabello largo y suelto contiene una dimensión sexual tal y como han probado los estudios en sexología y psicoanálisis. El sexapil del pelo femenino es posiblemente una de las razones por las cuales varias religiones prohíben a las mujeres mostrar su cabello en público. Un claro ejemplo de esto se puede ver en un decreto emitido por el arzobispo de Rouen en un concilio donde expuso que las mujeres que mostraran su pelo quedarían excluidas de los servicios religiosos durante el resto de sus vidas y prohibió a sus familiares y amigos orar por sus almas incluso después de muertas.

<sup>626</sup> Grössinger *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 13-15, menciona que como resultado de la aparición del demonio la mujer perdió los estribos y sufrió un estado de shock durante un tiempo después.

<sup>627</sup> Grössinger *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 13-14.

<sup>628</sup> Manuel Núñez Rodríguez, *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval* (Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997), 245-247, menciona que las prácticas de embellecimiento eran una forma de engañar a sus maridos respecto a la “mercancía”.

las mujeres. De esta manera la imperfección moral de las mujeres se evidencia a través de su falta de modestia, presentando su cuerpo desnudo y su pelo suelto como las armas definitivas de su poder de seducción. Los hombres fácilmente podían caer en la lujuria al presenciar este tipo de imágenes y desear poseer la figura femenina<sup>629</sup>.



**Fig. 38. La Meretriz de Babilonia, Tapiz del Apocalipsis de Angers, Francia, ca. 1375-1379.**

Geoffroy de La Tour-Landry en su tratado condena a Betsabé por coqueta y por ser el instrumento de la caída del rey David:

[Betsabé] se lavó y se peinó delante de la ventana desde donde el rey pudiera verla claramente; ella tenía un cabello rubio muy bonito. Y como resultado el rey fue tentado y mandó por ella... Y así el rey David pecó el doble por lujuria y asesinato...Y todo su pecado vino de verla peinándose el cabello orgullosamente. Toda mujer debe cubrirse y no sentirse orgullosa de sí misma, ni mostrarse ante el

---

<sup>629</sup> Ibid., según Núñez Rodríguez, Eclesiastés 36: 24, hizo esta advertencia.

mundo con su bella cabellera, o con su cuello o su torso al descubierto, o nada que tendría que estar cubierto<sup>630</sup>.

Por lo tanto, la idea de Vanidad estaba asociada al cabello largo y suelto, a los peines y a los espejos. Existen un número de representaciones que se pueden asociar a esta idea y que visualmente pueden conectarse con Betsabé cuando está rodeada por peines y espejos. Las representaciones más comunes de la vanidad son las sirenas y la meretriz de Babilonia. Las sirenas, que también simbolizan la lujuria, se describen generalmente como hermosas mujeres medio desnudas con cola de pez (Figs. 41-44). Su larga cabellera rubia suele fluir suelta, y para algunos comentaristas religiosos esos cabellos parecían una red afrodisíaca mientras las sirenas se peinaban, símbolo de su coquetería<sup>631</sup>. La meretriz de Babilonia, tal y como aparece en el tapiz de finales del siglo XIV de Angers (Fig. 38), se representa como apareció por primera vez ante Juan (Apocalipsis 17: 1-3), medio desnuda sobre las aguas que simbolizan todas las diferentes personas del mundo, peinándose y mirando su voluptuoso reflejo en un espejo. Ella era la tentadora de la Humanidad, y especialmente de los hombres, a quienes llevó a la perdición<sup>632</sup>.

A finales del siglo XV apareció otra figura secular como la representación de la vanidad y la lujuria: la diosa romana Venus. En estas representaciones, Venus aparece por lo general desnuda mirando su reflejo en un espejo. Cumple con el ideal contemporáneo de la belleza del desnudo gótico. Un ejemplo de esto puede verse en el libro de Édvrard de Conty, *Livre des échecs amoureux moralisés* (Fig. 39), realizado entre 1496 y 1498, donde Venus

---

<sup>630</sup> Thomas Kren, "Looking at Louis XII's Bathsheba", en *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, ed. Thomas Kren y Mark Evans (Londres: The British Library, 2005), 50. No solo Geoffroy de la Tour-Landry menciona esta interpretación de Betsabé como la gran seductora, Brunetto Latini a finales del siglo XIII menciona que "David tuvo mal juicio respecto a una mujer [Betsabé]...no hay nada que una mujer no reduzca a la locura".

<sup>631</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, tr. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 149-150 para las sirenas y 200-201 la meretriz de babilonia. Ver también Laura Rodríguez Peinado, "Las sirenas", *Revista Digital de Iconografía Medieval* I, n. 1 (2009): 51-63.

<sup>632</sup> Grössinger, *Picturing Women in the Late Medieval and Renaissance Art*, 127.

aparece dentro de un jardín cerrado mirando su reflejo en un espejo (una imagen muy similar por su entorno a la del baño de Betsabé)<sup>633</sup>. Asimismo se ha podido identificar el Juicio de Paris, con una Venus muy destacada, junto al baño de Betsabé en los márgenes de unos Libros de Horas provenientes del taller del Maestro de Rouen Éichevinage, creados en Ruán alrededor de 1480 (Fig. 40) [Cat. 135]<sup>634</sup>. La conexión visual realizada por este taller entre el Sueño de Paris y el Baño de Betsabé es única y original. En ningún otro lugar se ha podido encontrar estas dos escenas en el mismo folio, por lo que deberían buscarse las posibles razones por las que estos dos temas empleado en los Salmos Penitenciales de este Libro de Horas.

La referencia más temprana que se tiene sobre el Juicio de Paris nos la da el mismo Homero en *La Ilíada*, Canto 24:

De tal manera Aquiles, enojado, insultaba al divino Héctor. Compadecidos de éste los bienaventurados dioses, instigaban al vigilante Argifontes a que hurtase el cadáver. A todos les placía tal propósito, menos a Hera, a Poseidón y a la virgen de los brillantes ojos [Atenea], que odiaban como antes a la sagrada Ilión, a Príamo y a su pueblo por la injuria que Paris infiriera a las diosas cuando fueron a su cabaña y declaró vencedora a la que le había ofrecido funesta liviandad<sup>635</sup>.

---

<sup>633</sup> François Avril y Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520* (París: Bibliothèque nationale de France, 1995), 408.

<sup>634</sup> Seymour de Riccio y William H. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, Vol. 2 (Nueva York: Kraus, 1935-37), 1390 y 1425.

<sup>635</sup> Se ha puesto en duda que este pasaje hubiera sido escrito por Homero. Para una discusión en profundidad sobre este tema ver Peter Walcott, "The Judgement of Paris", *Greece & Rome* 24, n. 1 (1977), 31-39 y Hubert Damisch, *The Judgment of Paris*, trad. John Goodman (Chicago: University Press of Chicago, 1996), 101-123.



Autores como Ovidio, Luciano de Samosata o Eurípides incorporaron el tema que aparentemente ya existía al repertorio de los poetas épicos de la época<sup>636</sup>. En poco tiempo este mito fue objeto de numerosas representaciones artísticas, desde la época arcaica en Grecia hasta nuestros días. El mito comienza en la boda de Tetis, una ninfa del mar, y Peleo, el padre de Aquiles. Toda la nobleza griega y los dioses fueron invitados excepto la diosa de la Discordia, Eris. Como venganza, la diosa se presentó en la sala donde tenía lugar el banquete y arrojó una manzana de oro que habría de pertenecer a la mujer más hermosa de las presentes. Tres diosas se disputaron ese honor: Hera, la esposa de Zeus, Atenea, la diosa de la inteligencia y la guerra, y Afrodita, la diosa del amor. Zeus se negó a ser el juez de semejante disputa, por lo que decidió encomendar la elección a un joven pastor llamado Paris cuyo padre era en realidad el rey de Troya. Hermes, el dios mensajero, fue enviado a buscarlo para informarle de la petición de Zeus y hacerle entrega de la manzana de oro para que se la diera a la mujer más bella. Debido a que el pastor-príncipe había vivido alejado del mundo y de las pasiones humanas, Zeus esperaba que su elección fuera completamente imparcial<sup>637</sup>. Sin embargo, las diosas intentaron convencer al joven juez no sólo a través de su belleza (en algunos casos incluso llegando a desnudarse ante él según algunas versiones), sino también a través de sobornos. Hera ofreció a Paris todo el poder que pudiera desear o incluso el título de Emperador de Asia. Atenea le ofreció sabiduría y la posibilidad de vencer todas las batallas en las que estuviera involucrado. Afrodita le ofreció el amor de la mujer más bella del mundo. Al final, la manzana de oro fue para Afrodita, ante la furia casi descontrolada de Hera y Atenea. Esta elección tendría consecuencias terribles, ya que la mujer que Afrodita había elegido para Paris era Helena de Esparta, esposa del rey Menelao. Con ocasión del paso de Paris por las tierras de Esparta, y después de haber pasado una noche en el palacio del rey,

---

<sup>636</sup> Damisch, *The Judgment of Paris*, 104.

<sup>637</sup> Ibid., 134-135.

Paris raptó a Helena y se la llevó a Troya, iniciando así la Guerra que Homero immortalizó en *La Ilíada*.

Durante la Edad Media esta historia no se perdió gracias en parte a los esfuerzos de los monjes, quienes copiaron los manuscritos existentes en su versión latina. La historia de Troya fue un tema muy popular en los romances épicos, empezando con el de Benoît de Sainte-More en el siglo XII<sup>638</sup>.

Estos romances no pretendían copiar a Homero sino dar su versión de los hechos de la Guerra de Troya. En numerosas ocasiones los autores

cambiaron la historia para que se ajustara más a los ideales del amor cortés y las

gestas de caballería<sup>639</sup>. Entre todas las historias del ciclo troyano, la del Juicio de Paris fue una de las más populares. Este tema decoró no solo manuscritos miniados sino también otros objetos en las artes menores e incluso fue representada en obras teatrales a lo largo de las entradas triunfales en las ciudades<sup>640</sup>. Existían varias versiones de esta historia, sin embargo la que más concierne a este estudio es la versión de 1287 escrita por el jurista italiano Guido



Fig. 40. Ciclo de David, el Juicio de Paris, *Libro de Horas*, Ruan, Francia, ca. 1470-1480.

<sup>638</sup> Nanette B. Rodney, "The Judgement of Paris", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Octubre, 1956), 60.

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> Ibid. Ver también Damisch, *The Judgment of Paris*, 167. Algunas fuentes mencionan el *tableau vivant* representando el Juicio de Paris durante la entrada triunfal de Felipe el Hermoso en Amberes en 1494 ante la presencia de Federico el Sabio de Sajonia. Una parodia de esta historia se representó también ante Carlos el Temerario en 1468 donde Afrodita estaba gorda, Hera extremadamente delgada y Atenea tenía joroba.

delle Colonne en su *Historia destructionis Troiae*<sup>641</sup>. En esta versión, Paris se quedó dormido en el bosque después de haberse perdido durante una cacería y haber atado su caballo a un árbol. Mientras dormía, Hermes y las tres diosas aparecieron en sus sueños. Esta historia fue el origen de la iconografía del Sueño de Paris, que fue muy popular en Alemania y Francia<sup>642</sup> y la que aparece representada en los dos Libros de Horas de Ruán. Este tipo de visión-sueño se usó extensamente en la literatura medieval ya que estaba relacionado con la idea de que la toma de decisiones ha de ser un proceso interno, lo que podía tener un significado ejemplar cristiano si se interpretaban correctamente. La moralización de esta historia vino dada de la mano de Christine de Pisan en su *Epître d'Othéa à Hector* escrita en 1400 y coherente con la ideología caballeresca y del amor cortés<sup>643</sup>. Según Christine de Pisan, a los caballeros les correspondía no solo emular a Hércules y su valor, sino que también tenían que imitar a Perseo, quien, montado en Pegaso, y como buen caballero andante, había rescatado a Andrómeda y se la había devuelto a sus padres. Estos caballeros también debían poseer buen juicio y no comportarse como Paris, quien pasó por alto a Atenea, diosa de la caballería y conocimiento, y Hera, la diosa de las posesiones y el estado señorial, optando por Afrodita quien usando dulces palabras de amor le ofreció instrucción en el amor y le prometió el amor de Helena<sup>644</sup>. Por lo tanto, según Christine de Pisan, Paris ni era un buen caballero, ni era sabio, ni era un buen ejemplo a seguir porque eligió el deseo por una mujer en vez del conocimiento o el poder. Atendiendo a esta interpretación moralizante de la historia, la presencia del sueño de Paris en el ciclo pictórico del rey David junto al baño de Betsabé en los Salmos Penitenciales no parece tan descabellada. De hecho la historia misma tiene ligeras resonancias con la del baño de Betsabé. En ambos casos el personaje principal, Paris o David, elige a una mujer por encima de todo lo demás, acción que tendrá terribles consecuencias

<sup>641</sup> Damisch, *The Judgment of Paris*, 167-168.

<sup>642</sup> Ibid., 167.

<sup>643</sup> Ibid., 182-185. Ver también Christine de Pisan, *Epître d'Othéa a Hector*, ed. Gabriella Parusa (Genève: Droz, 1999).

<sup>644</sup> Ibid. En el texto original, Christine de Pisan llama Pallas a Atenea, Juno a Hera y Venus a Afrodita.

(Paris inicia la Guerra de Troya y Dios castiga a David por su transgresión). Por lo tanto los pecados capitales de Lujuria, la de Paris y David, y Vanidad, la de Afrodita y Betsabé, se vuelven a encontrar en los Salmos Penitenciales.

Así pues, visualmente las imágenes de vanidad se pueden relacionar directamente con la escena del baño de Betsabé donde o bien ella misma se peina o sus sirvientas le ofrecen el peine y el espejo. Esta relación pone en evidencia el carácter inmoral de Betsabé al relacionarla con tres figuras que simbolizan más abiertamente la lujuria: las sirenas, la meretriz de Babilonia y Venus/Afrodita. En este contexto, Betsabé aparece como un ejemplo negativo de la mujer y como una advertencia contra la vanidad.

## **Conclusiones**

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las relaciones simbólicas y visuales a las que se puede someter a Betsabé son especialmente indicativas de las múltiples interpretaciones asociadas con esta mujer. Por un lado, Betsabé se puede relacionar con Ester ya que ambas aparecen como la prefiguración de la coronación e intercesión de la Virgen. De la misma manera, Susana aparece como símbolo de la Iglesia o como prefiguración de la Virgen María, pero esta interpretación de alguna manera palidece hacia el siglo XV con las múltiples representaciones de Susana en el baño. Visualmente esta escena es tan similar a la de Betsabé que en algunas ocasiones se ha confundido una mujer con la otra, haciendo que la interpretación de la escena sea confusa para los espectadores de la época. El carácter de tentadora o seductora de Betsabé parece haber sido tomado de Eva en el Jardín del Edén. Ambas aparecen en un jardín y los frutos del árbol de la Ciencia se insinúan en numerosas representaciones de Betsabé. Una conexión mucho más perjudicial aparece cuando se relaciona a Betsabé con las escenas del baño que aparecen en los manuscritos del *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo. Aquí, las relaciones visuales entre las asistentes del

baño/meretrices y Betsabé son evidentes en los adornos que llevan alrededor del cuello y los tocados o turbantes que llevan en el pelo. Finalmente, la introducción del espejo y del peine en algunas representaciones del baño de Betsabé la relacionan directamente con el pecado capital de la vanidad. Esta relación tendrá una conexión visual mucho más directa cuando el baño de Betsabé aparece junto a la representación del Sueño de Paris, cuya interpretación moral se dirige contra de la lujuria y la vanidad. Estas interpretaciones sitúan a Betsabé en los márgenes más negativos de la femineidad en la Edad Media, donde más que un inocente objeto de deseo, Betsabé es el origen del pecado.



## ***Capítulo 10: Conclusiones***

Mujer, esposa, seductora, víctima, adúltera, reina, madre, intercesora, todas estas palabras desembocan en un solo nombre: Betsabé. A pesar de que Betsabé se puede considerar como un personaje secundario dentro de las grandes narraciones bíblicas de David y Salomón, en las artes visuales su historia tuvo un gran desarrollo iconográfico. A lo largo de este estudio se ha podido observar que en el arte medieval se han representado todas las escenas bíblicas donde se narra su historia. Betsabé también aparece representada en otras escenas en las que el texto bíblico nada dice de ella. Sin embargo, tan solo cuatro escenas tuvieron la relevancia suficiente como para que fueran representadas asiduamente durante la Edad Media: el baño de Betsabé, los reproches de Natán, la intercesión de Betsabé y Betsabé sentada a la derecha de Salomón. Las dos primeras escenas están directamente relacionadas con el pecado de adulterio cometido por David y Betsabé, mientras que las dos últimas están directamente relacionadas con la función de reina madre de Betsabé y su rol como instrumento clave en la ascensión al trono de su hijo Salomón. Estas cuatro escenas desarrollaron modelos iconográficos más o menos estables que fueron capaces de traspasar las fronteras del espacio y del tiempo. La creación de estos modelos respondía a los dos tipos de narraciones mencionadas al principio de este estudio, la narración histórica y la narración simbólica, ambas determinadas por el tipo de manuscrito en el que se encuentra la iconografía de Betsabé, donde aparece una miríada de interpretaciones que sitúan a Betsabé entre los dos polos opuestos de la mujer en la Edad Media.

### **Betsabé y sus modelos iconográficos**

Como hemos podido ver, las escenas en las que aparece Betsabé pueden estar aisladas o formando parte de ciclos narrativos mayores. A continuación se hará un breve



resumen de los modelos iconográficos descritos en capítulos anteriores aunque en este caso seguirán la narración bíblica (ver Apéndice I):

**-El baño de Betsabé (II Samuel 11: 2-4):** Betsabé aparece o bien desnuda o bien en ropa interior dentro de una tinaja en un espacio arquitectónico o en una fuente o un río que se encuentra en un jardín. El rey David la observa desde el balcón de su palacio, que suele estar detrás de Betsabé. A veces tanto Betsabé como el rey David aparecen acompañados por sirvientes y en algunos ejemplos, el emisario de David le entrega a ésta una misiva. La imagen del baño de Betsabé puede aparecer o bien en un ciclo narrativo de la vida del Rey David o independientemente. Esta iconografía aparece en los Libros de Horas, las Biblias moralizadas, las Biblias miniadas, los Salterios, las Biblias Historiadas, en el *Sacra Parallela*, en el *Concordantiae Caritatis* y otros manuscritos como la *Fleur des Histories*. La mayor parte de estos manuscritos fueron producidos en Francia, con algunos ejemplos procedentes de Palestina, Flandes, Austria, Italia, Inglaterra y España entre los siglos IX y XVI.

**-El encuentro de David y Betsabé (II Samuel 11:4):** Esta iconografía tiene varios modelos iconográficos empezando por David sentado en su trono extendiendo sus manos hacia Betsabé, quien aparece ante él acompañada por el emisario que había sido enviado por el propio David. A partir del siglo XIII, David deja de aparecer sentado en su trono y es reemplazado por David reclinado en su cama, momento en el que llega Betsabé acompañada por el emisario. A partir del siglo XV, el emisario desaparece y tan sólo encontramos en la escena a David abrazando a Betsabé. En algunos casos están de pie y en otros casos están sentados. Sin embargo, ambos se encuentran en los aposentos del rey con la cama ampliamente visible detrás de ellos. Esta iconografía aparece formando parte de un ciclo narrativo, nunca sola. Los manuscritos en los que se han encontrado ejemplos son una Biblia

miniada, varias Biblias moralizadas y cuatro Libros de Horas. Esta iconografía tan solo aparece en Francia entre los siglos XIII y XV.

**-El adulterio de David y Betsabé (II Samuel 11:4):** La escena se suele representar dentro de una habitación de palacio donde tanto David como Betsabé pueden aparecer con la cabeza al descubierto o portando la corona y una cofia respectivamente. Están desnudos dentro de la cama y cubiertos por unas sábanas. En todos los ejemplos David aparece encima de Betsabé. En la mayor parte de los casos David esta representado como la fuerza activa en el adulterio, tocando a Betsabé. Esta escena aparece formando parte de un ciclo iconográfico, nunca sola. Se representó poco pero en lugares muy diversos como en un Salterio, una Biblia miniada, una Biblia Moralizada, dos Libros de Horas y en la Flor de la Virtud (*Blumen der Tugend*). Estos manuscritos se crearon en Inglaterra, Francia y Alemania entre los siglos XIII y XIV.

**-La tristeza de Betsabé (II Samuel 11: 26):** En las representaciones más tempranas sobre este tema, Betsabé recibe el mensaje de la muerte de su esposo sentada y con la cabeza inclinada en señal de pena o tristeza. Por norma general, un mensajero informa a Betsabé de la muerte mientras que David la consuela abrazándola. Al igual que los episodios anteriores, la escena aparece formando parte de un ciclo iconográfico, nunca sola. Se representó poco, contando con apenas unos cuantos ejemplos en las Biblias moralizadas, en un Breviario, una Biblia miniada y en el *Roman de Dieu et de sa mere*. Estos manuscritos fueron producidos en Francia entre los siglos XIII y XIV.

**-La boda de David y Betsabé (II Samuel 11:26):** la representación de la boda suele estar enmarcada por varios elementos arquitectónicos, especialmente arcos sujetos por columnas para establecer el espacio interior donde se celebra la ceremonia. En el centro aparecen David a la izquierda y Betsabé a la derecha de la composición, ambos ricamente vestidos con trajes compuestos por túnicas largas atadas a la cintura sobre las cuales se colocan o bien unas

capas que les cubren desde los hombros hasta los pies, o en el caso de David un sobreveste. David suele llevar corona, pero Betsabé puede aparecer o bien con corona o con el pelo cubierto por un barboquejo<sup>645</sup>. Un sacerdote, o un obispo, se encuentra detrás de ellos uniendo las manos derechas de los cónyuges mientras sus manos izquierdas suelen estar levantadas a la altura del pecho. En algunas ocasiones la pareja está rodeada por cortesanos. La posición de las figuras de David y Betsabé y la unión de sus manos simboliza el momento en el que ambos contraen matrimonio. Esta escena aparece siempre dentro de un ciclo iconográfico. Los manuscritos donde se incorpora este episodio son las Biblias Moralizadas, una Biblia miniada y un Libro de Horas, todos ellos producidos en Francia entre los siglos XIII y XIV.

**-David y Betsabé entronizados (sin fuente textual):** en estos ejemplos Betsabé aparece sentada a la derecha del rey David, ambos ricamente ataviados. En algunos ejemplos, David toca la lira mientras Betsabé escucha atentamente, ambos representados de perfil, mientras que en otros ejemplos ambos están entronizados y se les representa frontalmente. En todos los ejemplos, tanto David como Betsabé llevan corona. Esta iconografía puede aparecer sola, como en el caso del tímpano de la basílica de Trebniz, o formando parte de un ciclo narrativo mayor como en la catedral de Auxerre. Esta iconografía sólo aparece en dos ejemplos escultóricos en el siglo XIII en Polonia y Francia.

**-El nacimiento de los hijos de Betsabé (II Samuel 11: 27 y II Samuel 12: 24):** En casi todos estos ejemplos, Betsabé se encuentra recostada sobre una cama y cubierta por una sábana hasta la cintura. Lleva una camisola y cubre el pelo con un velo. En algunas ocasiones David aparece sentado a sus pies. Sin embargo, en el ejemplo de la Biblia Morgan, tan solo unas sirvientas atienden a Betsabé y al recién nacido, a quien colocan en una cuna al lado de

---

<sup>645</sup> El barboquejo o tocado medieval fue evolucionando a lo largo de los siglos, pero siempre mantenía su característica cinta bajo la barbilla para hacer que la dama adoptara una postura erguida y altiva. Se adornaba con pasamanería de oro y plata y terciopelos.

la cama de Betsabé. En los ejemplos en los que aparece David, el niño se representa entre David y Betsabé fajado. Esta iconografía aparece sobre todo en algunas Biblias miniadas, en una Biblia Moralizada y en un par de Libros de Horas, todos creados entre los siglos XII y XIII, salvo dos ejemplos del siglo XVI.

**-Los reproches de Natán (II Samuel 12: 1-14):** Existen dos variantes iconográficas, una Occidental y otra Oriental. En los ejemplos orientales, Betsabé aparece sentada bajo una estructura arquitectónica separada de la escena de los reproches. En los ejemplos occidentales, Betsabé se encuentra de pie, o sentada sosteniendo a su hijo, enfrente de una estructura arquitectónica, pero situada detrás de David. Esta iconografía puede aparecer aislada o formando parte de un ciclo narrativo. Los manuscritos donde hay ejemplos son las Homilías de Gregorio Nacianceno, numerosos salterios, un *Speculum Humanae Salvationis*, una Biblia Miniada y un Libro de Horas. Todos fueron creados entre los siglos IX y XIII en el Imperio Bizantino, y Francia e Inglaterra respectivamente.

**-El Diálogo entre Natán y Betsabé (I Reyes 1: 11-14):** Por norma general, Natán se encuentra a la derecha de la composición, vestido con túnica, con el brazo derecho levantado indicando que está hablando. Betsabé se encuentra a la izquierda, llevando una túnica larga y un manto. Betsabé lleva el pelo cubierto con un velo y extiende la mano derecha hacia Natán. La escena se suele desarrollar en un espacio vacío e indefinido, y cuenta con escasas representaciones, apenas una en el *Sacra Parallela* en el siglo IX y en dos Biblias miniadas en los siglos XII y XIII.

**-La intercesión de Betsabé ante David (I Reyes 1: 15-21):** Este tema iconográfico suele representarse de diversas formas. Por un lado, Betsabé aparece ante David de pie o arrodillada. David, por su parte, aparece o bien sobre un trono, o convaleciente en una cama. En algunos casos David y Betsabé aparecen solos, sin embargo en otras ocasiones aparecen

rodeados por Abisag, Natán, Sadoc y otros personajes sin identificar pertenecientes a la corte. En otros casos Salomón también aparece pasando por el rito de la unción o siendo coronado. Esta escena suele aparecer dentro de ciclos narrativos, aunque en un caso en particular aparece aislada. Hay ejemplos en una gran variedad de manuscritos iluminados como en el *Sacra Parallela*, en dos Salterios, en varias Biblias miniadas, en varias Biblias Moralizadas, en varias Biblias Historiadas, en el *Concordantiae Caritatis*, en el *Speculum Historiale* y en un Libro de Horas. Estos manuscritos se produjeron en el Imperio Bizantino, Francia, Inglaterra y Alemania en el siglo IX y entre los siglos XIII y XV.

**-Salomón a lomos de una mula acompañado por Natán y Betsabé (I Reyes 1: 32-35):**

Salomón aparece montado sobre una mula en el centro de la composición vestido con túnica y manto, mirando hacia la derecha donde se encuentra una multitud de israelitas aclamándole como rey. Detrás suyo a la izquierda de la composición se encuentra el profeta Natán, vestido con túnica y manto, y Betsabé con el pelo suelto o llevando un barboquejo y vistiendo una túnica y un manto. Esta escena sólo aparece en ciclos iconográficos, formando parte de las Biblias moralizadas creadas en Francia en el siglo XIII.

**-Betsabé en la muerte y entierro de David (I Reyes 2:10):** Se trata de dos escenas distintas pero que suelen aparecer juntas. En la primera escena, David se encuentra recostado sobre una cama con los ojos ya cerrados. A su lado, con las manos entrelazadas, se sitúa Salomón ya coronado. Detrás de Salomón se encuentra Betsabé junto a tres cortesanos, uno de ellos sosteniéndola. Todas las figuras hacen gestos de dolor. En la segunda escena se encuentra el entierro del rey David, donde dos cortesanos depositan en una tumba el cuerpo embalsamado del rey mientras un sacerdote con incensario realiza los ritos funerarios. Detrás, Salomón, Betsabé y otros cortesanos siguen haciendo gestos de dolor. Esta iconografía se ha

representado poco y aparece solo en una Biblia y en las Crónicas Universales de Rudolf von Ems. Estos manuscritos se produjeron en Alemania en los siglos XIII y XV.

**-Salomón invitando a su madre Betsabé a sentarse en el trono (I Reyes 2: 19):** Esta iconografía muestra a Salomón, quien aparece de pie o sentado en el trono, extendiendo la mano hacia su madre para indicarle el asiento que aparece a la derecha del trono. La escena suele estar aislada. Es una alternativa a la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón, hallándose ejemplos en manuscritos tipológicos como el *Concordantiae Caritatis* y las Tablas Tipológicas de la Vida de Jesús. Contamos con un ejemplo creado en Alemania y el otro en Bélgica respectivamente en el siglo XV.

**-Intercesión de Betsabé y Betsabé sentada a la derecha de Salomón (I Reyes 2: 19):** En los casos en los que Betsabé intercede ante Salomón a favor de Adonías, ésta aparece de pie o arrodillada y Salomón suele estar sentado en su trono. Esta escena suele formar parte de un ciclo iconográfico. En la mayor parte de los ejemplos Salomón y Betsabé se sientan o bien en un banco corrido o bien en tronos separados. Salomón suele estar haciendo un gesto de alocución mientras Betsabé exhibe un gesto de súplica, con las manos levantadas a la altura del pecho. En la mayor parte de los casos, pero no en todos, Betsabé aparece con corona, o en el proceso de ser coronada por su hijo Salomón. Esta iconografía suele aparecer de manera independiente, pero ocasionalmente puede aparecer dentro de un ciclo narrativo. Se halla en numerosos manuscritos como el *Sacra Parallela*, un par de Biblias miniadas, un par de Biblias Moralizadas, una Biblia Historida, cuatro Libros de Horas y numerosas *Biblias Pauperorum* y *Specula Humanae Salvationis*. La mayor parte de estos manuscritos se produjeron en Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Inglaterra e Italia con un ejemplo en el Imperio Bizantino creado en el siglo IX, mientras que el resto fue creado entre los siglos XIII y XV.

La mayor parte de estos modelos iconográficos remiten bien a modelos clásicos, como los reproches de Natán o Betsabé sentada a la derecha de Salomón, bien a modelos cristianos ya establecidos, como el nacimiento de los hijos de Betsabé, bien a las convenciones culturales del momento, como la boda de David y Betsabé o la muerte y entierro de David. Las figuras suelen estar vestidas siguiendo la moda y los ideales de belleza del momento en el que el manuscrito fue concebido, adquiriendo mayor naturalismo conforme nos acercamos a la Baja Edad Media. Estos modelos iconográficos tuvieron una gran diversidad de significados dependiendo de la función del manuscrito para el que habían sido realizados, de modo que unos enfatizaban la narración histórica y otros la simbólica.

### **Interpretando a Betsabé en la Edad Media**

La exégesis cristiana en su lectura de las Sagradas Escrituras desarrolló una interpretación extrínseca siguiendo la tradición judía, en la que los eventos del Antiguo Testamento eran considerados históricos. Por lo tanto, existió una interpretación literal del texto que aspiraba a representar la historia según aparecía en la Biblia. Sin embargo, la falta de detalles narrativos en el texto forzó a los artistas a añadir aquellos elementos necesarios para la comprensión total de los hechos. Estos elementos funcionaban como una exégesis visual del texto, pudiendo ofrecer múltiples interpretaciones dependiendo de la posición y la actitud de las figuras y de los objetos que los rodeaban. Durante la Edad Media, ninguna narración histórica estaba exenta de una lectura simbólica o alegórica, como ocurriría en aquellos manuscritos que aún sin serlo funcionaban como *Specula Principis*. Por otro lado, la exégesis cristiana elaboró un complicado sistema tipológico siguiendo una interpretación intrínseca del texto donde el significado oculto del Antiguo Testamento sería posteriormente “revelado” por los pensadores cristianos, mostrando la manera en la que personajes y eventos del Antiguo Testamento funcionaban como prefiguraciones de personajes y eventos del Nuevo Testamento. Estos dos tipos de narraciones, la histórica y la simbólica o tipológica, se



dan en la figura de Betsabé, de modo que hay ciertas lecturas o exégesis que son específicas de un manuscrito y/o mecenas, y otras que son más generales y que se relacionan con un tipo de manuscrito y todas sus copias. A continuación se realizará un resumen de las múltiples interpretaciones que la iconografía de Betsabé fue capaz de englobar, ya fuera en ciclos narrativos o en escenas aisladas.

### **Interpretación de los ciclos iconográficos de Betsabé**

Es interesante observar que el primer ejemplo que tenemos de la iconografía de Betsabé está concebido como una interpretación literal del texto. El *Sacra Parallela* muestra un ciclo iconográfico con las escenas del baño de Betsabé, los reproches de Natán (pero sin Betsabé), Natán y Betsabé, la intercesión de Betsabé y Betsabé sentada a la derecha de Salomón. A pesar de que estos modelos iconográficos se representaron con un mínimo de elementos, formarán la base de futuros modelos iconográficos relacionados con cada uno de estos episodios. La proliferación de imágenes que aparece en este manuscrito pone en evidencia una de las funciones más importantes del mismo: la función didáctica. Las escenas funcionaban como un vehículo de aprendizaje y, a su vez, suponía un desafío a la autoridad imperial bizantina durante uno de sus periodos iconoclastas. En este contexto la historia de Betsabé se encuentra enmarcada dentro de los ciclos iconográficos de David y de Salomón, mostrando los hechos de forma cronológica, con un principio, un desarrollo y un final.

Si bien hasta cierto punto toda la iconografía del ciclo de Betsabé puede funcionar como una interpretación literal del texto, en numerosas ocasiones su inclusión podía referir al espectador a una función alegórica y actuar como un instrumento cognitivo asociado al razonamiento por analogía. Existen varios casos asociados a esta interpretación como se verá a continuación.

Los manuscritos que aún sin serlo funcionaban como *Speculum Principis*, es decir, como manual didáctico cuyo fin era enseñar a quienes iban a ser reyes, nobles o gobernantes a administrar bien su reino o estados, forman parte de esa interpretación alegórica. Como ya se ha visto en el Capítulo 2, durante la Edad Media tanto el rey David como el rey Salomón eran vistos como ejemplos de una realeza sagrada que había sido elegida por Dios para liderar a su pueblo. Ambos eran ancestros de Cristo, lo que les confería una importancia adicional. Durante el Medievo las grandes casas reales veían a David como el “tipo” de monarca perfecto, el enviado de Cristo y el vicario recomendado por los Papas a los reyes cristianos. Su figura, sus actividades y sus conquistas tuvieron una gran relevancia para la realeza medieval. La identificación de las dinastías europeas con los reyes del Antiguo Testamento se veía simbólicamente como la realización del reinado de David a través de la figura de Cristo, a quien el rey o emperador representa en la tierra. David era el modelo perfecto para que la realeza aprendiera a imitar sus buenos actos y a eludir los malos. La relevancia de David radicaba además en que era humano y su historia abarcaba no solo sus grandes hazañas sino también aquellas debilidades que le llevaron a perder la Gracia de Dios, siendo Betsabé el punto de inflexión entre esos dos aspectos del monarca. Por lo tanto, la historia de Betsabé aparece dentro de numerosos manuscritos como una advertencia contra la tentación.

Un significado similar aparece en la representación de un pequeño ciclo de la historia de Betsabé en las dos Biblias de Pamplona creadas para el rey Sancho VII el Fuerte, probablemente como un *Speculum Principis*. La elección de las imágenes de esta Biblia pone de relieve la importancia del buen funcionamiento del gobierno a través de las buenas decisiones de sus soberanos. Sin embargo, una gran parte del Antiguo Testamento también estaba dedicado al castigo que reciben los reyes que rompen sus lazos de lealtad, o que son blasfemos o amorales. Es en este contexto en el que se tiene que entender la historia de

Betsabé. En esta Biblia el énfasis parece estar en el adulterio del rey David, en la conspiración para matar a Urías y las consecuencias de sus actos. Es muy tentador ver en esta historia un aviso a Sancho el Fuerte, que en esta época estaba a punto de ser excomulgado debido a su laxitud con respecto al problema de los musulmanes, una actitud que mantuvo hasta las semanas próximas a la decisiva batalla de las Navas de Tolosa en 1212, donde su ejército tuvo un papel decisivo en la victoria. A pesar de todo, los rumores de su posible relación con una princesa musulmana se podrían tomar como un ejemplo de esa actitud tan tolerante. En vista de estas acusaciones, la historia de Betsabé se puede entender como una advertencia de lo que le podría pasar a Sancho si sucumbía ante la belleza de una mujer con la que no debería relacionarse: el desastre y la calamidad se podrían cernir sobre su casa como castigo a su transgresión. Una vez más Betsabé abarca distintos niveles de significados que podían entenderse de forma narrativa o alegórica.

Al mismo tiempo que se producía la Primera Biblia de Pamplona, Sancho el Fuerte comisionó una segunda Biblia como obsequio para una mujer de su corte. A pesar de que se ha especulado mucho sobre la identidad de la posible destinataria, el hecho de que fuera creado para una mujer podría haber determinado un cambio en la recepción de la iconografía de Betsabé, cuya historia dejaría de ser una advertencia al rey, para transformarse en una de las narraciones bíblicas de una de las antecesoras de Cristo, encomiable por su posición como madre abnegada. En esta Segunda Biblia de Pamplona la historia está más desarrollada, con un número de escenas adicionales que hacen más hincapié en las manipulaciones de David, que en la figura de Betsabé como origen de los males del rey. En el baño de Betsabé se introduce la figura del emisario, poniendo de relieve las maquinaciones de David, cuyo único objetivo es hacer que Betsabé yazca con él. Las consecuencias no se hacen esperar, en la Segunda Biblia de Pamplona, Betsabé aparece representada dando a luz dos veces: primero al hijo concebido en el adulterio y segundo a Salomón. En este contexto Betsabé puede aparecer

como un modelo de reina a seguir, ya que de alguna manera muestra la función más importante de una mujer dentro del contexto de la sucesión de una monarquía: la de dar a luz a los hijos de su esposo. En el manuscrito hay otras escenas de alumbramiento de otros personajes bíblicos. De manera que desde la perspectiva de una mujer, las figuras femeninas de esta Biblia, entre ellas Betsabé, muestran la importancia de la descendencia para el buen funcionamiento del gobierno a través de un heredero.

La idea de que un manuscrito pueda funcionar como un *Speculum Principis* también se repite en las Biblias Moralizadas creadas para la realeza francesa en el siglo XIII. Los temas principales que se representan en ellas tienen que ver con el trasfondo cultural de la época en la que fueron creados, especialmente los problemas que estaban presentes en la mente del clero: la relación entre la Iglesia y el Estado, el Judaísmo, la herejía, la promiscuidad sexual, etc. Estos manuscritos funcionaban como una herramienta didáctica, a través de la cual el príncipe o el rey eran instruidos en la forma más apropiada y correcta de gobernar a sus súbditos y de tratar con el clero. Sin embargo, las Biblias Moralizadas no sólo estaban envueltas en una narración histórica y alegórica, sino que también eran un gran ejemplo de exégesis bíblica. Las Biblias Moralizadas contienen los ciclos iconográficos más completos de la historia de Betsabé, incluyendo escenas que fueron representadas únicamente en estos manuscritos. Cada una de las escenas que forma parte del ciclo fue interpretada de forma tipológica, aunque muchas de estas interpretaciones no llegaron a popularizarse. En las Biblias Moralizadas, Betsabé es la prefiguración de *Ecclesia*, es decir, la Santa Iglesia representada en la figura de María, y David o Salomón la de Cristo.

Otro manuscrito que probablemente funcionara como un *Speculum Principis* es el Salterio de Isabel de Francia (anteriormente llamado de María Tudor). La mayor parte de los temas que integran este manuscrito resaltan las acciones correctas que deben llevar a cabo los gobernantes, la relevancia de la familia y la importancia crucial que tienen las acciones de las

mujeres. Entre estas mujeres se encuentra Betsabé, cuya historia se ilustra en el ciclo de imágenes del Antiguo Testamento. Su historia comienza con David viendo a Betsabé a través de una ventana, sigue con el adulterio del rey y termina con la escena de la intercesión de Betsabé, momento en el que ésta se redime como reina madre. Betsabé no es más que una entre muchas otras madres que aparecen representadas en este Salterio. Igual que ellas, sus acciones determinan la vida de su hijo, Salomón, y en este caso Betsabé se redime de sus propios pecados al asegurar el trono para su hijo a pesar de que a él no le correspondiera reinar. Este Salterio enfatiza la importancia de las acciones de las madres y las consecuencias de esas acciones en la historia bíblica. La elección de estos temas también parece haber sido muy meditada, incluyendo a Betsabé, ya que la mecenas de este manuscrito, Isabel de Francia, consorte del rey Eduardo II de Inglaterra, pretendía usar este manuscrito como el primer libro de lectura de sus hijos. Históricamente, Isabel de Francia se vio enfrascada en una lucha para salvaguardar los intereses de su primogénito, el futuro Eduardo III. Esta lucha la llevó a deponer a su marido con un ejército dirigido por ella misma y su amante, Roger Mortimer. Si el Salterio de Isabel de Francia fue el primer libro de aprendizaje de sus hijos cuando todavía estaban bajo su supervisión, eso explicaría las razones por las cuales no fue castigada. En este contexto el salterio tendría una función didáctica dirigida a los pequeños príncipes, quienes verían reflejado en el libro la importancia y el sacrificio de las madres del Antiguo Testamento y la importancia de recibir buenos consejos para gobernar con sabiduría. Es posible que Eduardo III viera en la historia de Betsabé un espejo de la historia de su madre, pues ambas habían sido reinas, madres y adúlteras, pero habían luchado intensamente por los intereses de sus hijos. Este Salterio legitimaría las acciones de Isabel de Francia de manera que ella misma se equipararía con aquellas reinas que, como Betsabé, a pesar de haber pecado, habían sido capaces de redimirse a través de sus hijos.

Otra interpretación alegórica de la historia de Betsabé viene dada, por el uso de un lenguaje propio de las grandes hazañas bélicas, de las acciones heroicas y del amor cortés. Esta interpretación aparece sobre todo a partir del siglo XIII cuando estos géneros se popularizaron en Francia. Más aún, esta interpretación abarca ciclos iconográficos de Betsabé y no sólo escenas aisladas.

El primer ejemplo que ha llegado hasta nuestros días y que se puede relacionar con este tipo de interpretación es el de la Biblia Morgan. La elección de los temas iconográficos parece haber sido extremadamente selectiva, centrándose en las vidas de los reyes Saúl y David, y poniendo de relieve el contraste entre el exceso de orgullo de Saúl y las virtudes de David. Sin embargo David al final cae en la tentación, representada a través de Betsabé. La elaboración visual de la historia responde al género literario de la *chanson de geste* o los romances épicos. Las escenas de batalla que aparecen en este manuscrito se han relacionado con las batallas que aparecen en el Cantar de Roldán y otros cantares de gesta del siglo XIII. Sin embargo, el paralelismo más sorprendente de la historia de David y Betsabé se encuentra en los romances épicos que se crearon alrededor de la figura del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda en obras como las escritas por Chrétien de Troyes a finales del siglo XII. Si se observa la historia de David y de Arturo se puede establecer un paralelismo entre ambos, ya que los dos tienen orígenes humildes pero el destino hace que se conviertan en grandes reyes. En su juventud tienen que demostrar su valía, uno venciendo al Goliat y el otro sacando la espada de la piedra. Ningún otro rey fue capaz de recuperar el Arca de la Alianza como hizo David, ni mantenerla segura una vez que estaba en su posesión. Asimismo, Arturo fue la única persona capaz de sacar la espada de la piedra, y fue el único que podía empuñarla. De la misma manera que Merlín le contó a Arturo la verdad sobre su linaje y quién era su verdadero padre para luego vaticinar su destrucción y la de su reino tras el episodio de incesto del rey Arturo con su hermana Morgan le Fay, Natán reprochó al rey

David su adulterio con Betsabé y le informó del castigo que Dios le había impuesto. Teniendo en cuenta estos elementos, los artistas de la Biblia Morgan fueron capaces de crear una narrativa pictórica que era completamente familiar para la audiencia del manuscrito. Estos artistas presentaron la historia bíblica con un lenguaje visual contemporáneo para un mecenas que conocía perfectamente el Antiguo Testamento, los cantares de gesta y los romances épicos que proliferaban en las cortes. Las historias del Antiguo Testamento elegidas para formar parte de la Biblia Morgan fueron aquellas que permitían explotar su carácter épico de manera que se pudiera transformar la historia sagrada en una historia de grandes hazañas y de amor cortés. Una historia épica preocupada fundamentalmente por la experiencia humana del amor y los celos, el valor y la cobardía, la lealtad y la traición, la ternura y la violencia. En este contexto Betsabé se tendría que entender como una figura trágica del amor cortés al convertirse sin saberlo en el objeto de deseo del rey David, quien a sabiendas de que era una mujer casada la hizo suya transgrediendo uno de los principales fundamentos de su propia religión. Las acciones que lleva a cabo posteriormente David tras descubrir que Betsabé está embarazada no hacen sino incrementar los errores que comete el rey. Una escena que normalmente no se representa, pero que sí aparece en este manuscrito, es la de Betsabé recibiendo la noticia de la muerte de su esposo. Las pocas veces que se elige este tema seguramente se hace como estrategia para crear un efecto dramático sobre la realidad de la muerte de Urías el Hitita y mostrar a una Betsabé desconsolada y contrita. A pesar de todo, se casa con el rey David y es coronada reina. Su boda está envuelta en el lenguaje bajomedieval, ya que se lleva a cabo no como se haría en la época del Antiguo Testamento, sino a través del *dextrarum junctio*. El nacimiento del primer hijo de David y Betsabé tampoco se suele representar, pero también se incluye aquí, haciendo tal vez un símil con el nacimiento del héroe que es una escena muy común en el romance épico. La tragedia viene después de la mano de Natán, quien siguiendo las órdenes de Dios transmite el castigo

de David: la muerte de su hijo y la caída en desgracia de su Casa. Para el destinatario de esta Biblia, la historia de David y Betsabé está entrelazada en un tapiz narrativo donde los diferentes hilos de lo bíblico, lo marcial y lo romántico se unen en una síntesis excepcional.

Este no es el único caso en el que la iconografía de Betsabé se relaciona con los romances épicos. En el siglo XIV aparece un tema iconográfico puramente alemán: Betsabé en la muerte y entierro del rey David, que es posible encontrar a modo de ejemplo en la Biblia de Heisterbach. El texto bíblico no menciona en ningún momento que Betsabé estuviera presente en estos hechos. Esta escena se puede considerar como el enlace entre el fin del reinado de David y el principio del reinado de Salomón, ambos unidos a través de la figura de Betsabé. A pesar de que la muerte y el entierro del rey David parecen estar reflejando las costumbres culturales de finales del siglo XIII respecto a la muerte, es posible que esta iconografía estuviera influida por escenas similares de los romances épicos. A principios del siglo XIII se popularizó una gran cantidad de romances en Alemania. Entre ellos se encuentra la historia de Parzival creada por Wolfram von Eschenbach, que relata la búsqueda del Santo Grial por sir Parzival, caballero del rey Arturo de Camelot. En los manuscritos iluminados de este poema épico se encuentra la escena de la muerte y entierro del rey Gandin, el abuelo de Parzival. En esta escena aparece el padre de Parzival, Gahmuret a la cabeza del sarcófago donde se encuentra su padre, envuelto en una mortaja pero todavía coronado. A su lado su madre, la reina, se lamenta de la muerte de su esposo. La reina lleva velo y corona. Detrás el sacerdote cumple con los últimos ritos funerarios balanceando un incensario sobre el cuerpo del monarca. Detrás de éste, tres figuras más aparecen lamentando la muerte del rey. Esta iconografía es anterior tanto a la Biblia de Heisterbach como a las Crónicas Universales de Rudolf von Ems, los ejemplos alemanes que contienen la muerte de David con Betsabé. Es muy posible que esta iconografía fuera transmitida entre los distintos artistas que trabajaban en estos poemas épicos a través de un libro de modelos o libreta de



dibujos. Esta interpretación también se ha podido asociar a los Libros de Horas de Ana de Francia o de Carlos V de España entre otros, creados entre los siglos XV y XVI. Estos Libros de Horas parecen enfatizar el carácter épico y de caballería que se puede asociar a la historia de Betsabé, representando el ciclo completo e incluyendo escenas tales como el encuentro de David y Betsabé o la despedida de Urías y Betsabé, que aumentarían el carácter dramático de la historia. En estos ejemplos Betsabé aparece como una víctima inocente de la lujuria de David.

En todos estos casos la iconografía del ciclo de Betsabé consigue cuatro niveles distintos de interpretación. En primer lugar, Betsabé aparece dentro de la narración histórica siendo representadas sus escenas de forma literal. En segundo lugar, Betsabé aparece dentro de la narración del ciclo del rey David como una alegoría que muestra un modelo a seguir o a evitar; esto ocurre en los manuscritos que funcionan como un *Speculum principis* y que iban dirigidos especialmente a reyes, reinas y gobernantes. En tercer lugar, el ciclo de Betsabé aparece como una figura dramática del amor cortés, también con un sentido alegórico. En cuarto lugar, es parte de una narración tipológica apareciendo como la prefigura la *Ecclesia* en una elaborada exégesis, cuestión que ocurre en las Biblias Moralizadas.

### **Interpretación de las escenas aisladas de Betsabé**

En el apartado anterior se ha visto la función de los ciclos iconográficos de Betsabé. A pesar de que las siguientes cuatro escenas también hacen acto de presencia en algunos de estos ciclos, su importancia y popularidad hicieron que en numerosas ocasiones aparecieran de forma independiente. Las escenas en cuestión son los reproches de Natán, la intercesión de Betsabé, Betsabé sentada a la derecha de Salomón y el baño de Betsabé.

En el siglo IX aparece por primera vez uno de los grandes temas que acaparará la mayor parte de la producción iconográfica de Betsabé hasta el siglo XIII: los reproches de

Natán. La mayor parte de los ejemplos asociados a esta iconografía se pueden interpretar como una visualización literal del Salmo 51, al que solía acompañar en los primeros ejemplos existentes, tanto en Oriente como en Occidente. Se pueden reconocer además otros tipos de significados y funciones. Así, el Salterio de Utrecht y las Homilías de Gregorio Nacianceno fueron creados como un *Speculum Principis* en el que las escenas elegidas mostraban el comportamiento ideal del soberano y la importancia de seguir las recomendaciones de sus consejeros religiosos. A pesar de que los Reproches de Natán son parte de una narrativa que distaba mucho de ser un modelo a seguir para la realeza (al fin y al cabo los actos cometidos por David distaban mucho de ser ejemplares), su inclusión en estos dos manuscritos fue muy meditada, especialmente la incorporación de la figura de Betsabé. En el Salterio de Utrecht la escena del “robo” de Betsabé y el asesinato de Urías el Hitita tiene que ver con un mensaje muy directo del clero, quien pretendía disuadir a la realeza y a la nobleza carolingia de sus tendencias violentas y de los robos de las propiedades de la Iglesia, por lo que Betsabé representaría la personificación de esas propiedades. Por otro lado, en las Homilías de Gregorio Nacianceno, la escena de los Reproches de Natán sería una metáfora de la situación del emperador Basilio I quien, al igual que David, había asesinado a su predecesor, en este caso Miguel III, y se había casado con la amante de éste, personificada en Betsabé. Dichos actos tan sólo podían ser perdonados por el Patriarca Focio, que cumpliría así el papel de Natán. Betsabé aparece como una víctima del rey David en el Salterio de Utrecht y como la personificación de la fuente y el origen del mal que se cernió sobre la Casa de David en las Homilías de Gregorio Nacianceno. Entre todas las escenas individuales donde aparece Betsabé, esta es probablemente la única que no tiene paralelo en el sistema tipológico cristiano que se haya podido identificar.

La intercesión de Betsabé empieza a popularizarse a partir del siglo XIII, aunque hay un ejemplo aislado en el siglo IX en el *Sacra Parallela*. Esta iconografía suele aparecer en

ciclos completos que pueden funcionar, como ya se ha mencionado, como una narración histórica o literal del texto, o como un *Speculum principis*. Sin embargo éstas no son las únicas interpretaciones posibles. En las Biblias Moralizadas, la intercesión de Betsabé es la prefiguración de *Ecclesia*, quien presenta a Cristo ante Dios y, orando por él, Dios le da su gracia y le hace señor del cielo y de la tierra. Sin embargo, esta no será la única relación de la intercesión de Betsabé en el sistema tipológico ya que el *Concordantiae Caritatis* ofrece otros tres tipos de interpretaciones distintas. En este manuscrito, la intercesión de Betsabé se divide en dos escenas, primero Betsabé intercede ante Salomón a favor de Adonías y después Salomón invita a su madre a sentarse a su derecha. En el primer caso, la intercesión de Betsabé aparece como la prefiguración de una de las enseñanzas de Cristo: “Pedid, y se os dará”. En el segundo caso, la intercesión de Betsabé sería la prefiguración de dos escenas distintas: por un lado, la coronación de la Virgen tras su dormición y por el otro, una de las enseñanzas de Cristo: “Honrarás a tu padre y a tu madre”. Estas prefiguraciones se podrían considerar únicas ya que sólo se van a encontrar en los ejemplos del *Concordantiae Caritatis*.

Teniendo en cuenta el gran número de manuscritos que han sobrevivido con la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se puede concluir que éste fue un tema muy popular durante la Baja Edad Media. En el siglo IX había aparecido este tema en el *Sacra Parallela* en Siria. Sin embargo, este es el único ejemplo procedente del Imperio Bizantino. No se conocen otros ejemplos hasta que la iconografía resurge en el siglo XIII en Oxford, Inglaterra, en la Biblia de Lothian y en París, Francia, en las Biblias Moralizadas. Pero es a partir de la creación en el siglo XIII de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis* en el siglo XIV, dos de los libros tipológicos más populares de la Edad Media, cuando la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se va a extender por todo Occidente. La iconografía de estos manuscritos fue codificada desde el principio, y posteriormente se crearon múltiples copias con mayor o menor pericia artística a lo largo de

toda Europa entre los siglos XIII y XVI. En un principio estos manuscritos se crearon en un ámbito monástico, sin embargo tardaron poco en empezar a ser reproducidos por talleres de artistas seculares.

Al igual que la intercesión, la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón está sujeta a diversas interpretaciones. En el *Sacra Parallela*, al igual que en la Biblia de Lothian o en el Libro de Horas de Besançon, donde esta iconografía forma parte de un ciclo mayor de la vida del rey David y del rey Salomón, la función de esta iconografía es didáctica y sigue una narración histórica. Betsabé aparece representada no sólo como el objeto de deseo del rey David, sino también como la reina madre que logra asegurar el trono para su propio hijo, quien la sentará a su derecha honrándola por ello. A través de las Biblias Moralizadas la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón empieza a formar parte de una narración simbólica en la que esta escena aparece como la prefiguración de la Virgen María sentada a la derecha de Cristo en los Cielos. Esta misma escena formaría parte de una crítica a los judíos en la faceta de *Speculum Principis* de las Biblias Moralizadas ya que *Ecclesia* y *Sinagoga* aparecen flanqueando a Cristo y la Virgen María, y el texto habla de la ceguera de los judíos para aceptar a Jesucristo como el Hijo de Dios. También se podría argumentar la importancia de la reina madre como figura clave en el reinado de su hijo, especialmente en el caso de la Biblia Moralizada de Toledo donde es Betsabé quien corona a su hijo Salomón y no al revés. Ya se ha mencionado en el Capítulo 4 que es muy posible que la Biblia Moralizada de Toledo fuera comisionada por Blanca de Castilla para su hijo Luis IX de Francia. Con la muerte prematura de su esposo, el rey Luís VIII, Blanca se convirtió en regente de un jovencísimo Luís IX y salvaguardó sus intereses ante los ataques y deslealtades de sus nobles. Si Luis IX llegó a reinar en Francia fue gracias a su madre, quien además fue una gran influencia a lo largo de su vida. Por lo tanto, en este contexto Blanca de Castilla se puede equiparar con Betsabé.

En la *Biblia Pauperum* Betsabé sentada a la derecha de Salomón deja de aparecer en un ciclo narrativo para convertirse en una figura aislada relacionada con la Dormición, Ascensión y Coronación de la Virgen María, además de con Esther intercediendo ante Asuero. La escena de la coronación de Betsabé propiamente dicha fue creada después de que la iconografía de la coronación de la Virgen María se popularizara a partir del siglo XIII. Sin embargo, existen pocos ejemplos de la coronación de Betsabé en comparación con los de Betsabé sentada a la derecha de Salomón. Esta es la iconografía más recurrente en el *Speculum Humanae Salvationis*, donde Betsabé prefigura la Coronación de la Virgen. La mayor parte de ejemplos del *Speculum Humanae Salvationis* se supone que pertenecieron a las órdenes religiosas mendicantes y fueron una herramienta para enseñar la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a los iletrados. Sin embargo, un número no despreciable de estos manuscritos se crearon para la corte de Felipe el Bueno en Flandes. Estos últimos manuscritos se caracterizaron por haber alterado algunas composiciones y por haber introducido nuevos elementos visuales como la *Ecclesia*, la *Sinagoga* y la *Islamita*. Al incluir estas figuras dentro del modelo establecido de prefiguraciones, se refuerza el paralelismo con los planes de Felipe el Bueno para realizar una cruzada contra los musulmanes en Tierra Santa. Así que al igual que las Biblias Moralizadas, el *Speculum Humanae Salvationis* funcionaría como un *Speculum Principis* en la corte de Felipe el Bueno. Para este círculo aristocrático, el sistema tipológico no era un modelo exegético abstracto, alejado de la realidad contemporánea, sino que era una referencia directa a los hechos históricos que se estaban gestando en ese momento.

El hecho de que la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón también apareciera en otros tipos de manuscritos como los Libros de Horas o los Salterios, se tiene que entender como resultado de la gran influencia que ejercieron los manuscritos tipológicos en la producción libraria de la Baja Edad Media. De hecho, un gran número de talleres tenían

una copia de la *Biblia Pauperum* o del *Speculum Humanae Salvationis* para usarla como repertorio iconográfico en la creación de otros manuscritos. Tanto en los Libros de Horas como en los Salterios de carácter tipológico, Betsabé sentada a la derecha de Salomón prefigura tanto la Coronación como la Dormición y Ascensión de la Virgen María.

En cuanto a la iconografía del baño de Betsabé, ésta se puede considerar la más popular dentro del ciclo de su vida con más de ciento diez ejemplos repartidos por diversos tipos de manuscritos tales como el *Sacra Parallela*, los Salterios, las Biblias, las Biblias Moralizadas, las Biblias Historiadas y los Libros de Horas entre otros. Obviando los primeros dos ejemplos que han llegado hasta nuestros días, la iconografía de Betsabé bañándose en una tinaja fue la más común en el siglo XIII y XIV. La aparición de este tipo de iconografía se puede deber a la introducción de las nuevas prácticas de aseo que empezaron a popularizarse en el siglo XIII. Es también en este siglo cuando la imagen del baño de Betsabé empieza a aparecer de manera asidua en ciertos tipos de manuscritos comisionados o relacionados de alguna manera con el mecenazgo de la dinastía de los Capeto en Francia. La iconografía del baño parece cobrar diversos significados: por un lado, cuando esta escena aparece en las Biblias Moralizadas su lectura sigue una narración simbólica de modo que Betsabé aparece como la prefiguración de *Ecclesia* y David como la prefiguración de Cristo; por otro lado, cuando la escena se incorpora a la Biblia Morgan y entra a formar parte de la narración histórica, los personajes se vinculan al amor cortés y los romances épicos.

Es en este mismo siglo y bajo el mecenazgo del mismo rey de Francia, cuando la iconografía de Betsabé va a sufrir un cambio radical. Esto ocurre en el Salterio de Luis IX, donde en vez de encontrarse en el interior de un edificio bañándose en una tinaja, Betsabé aparece por primera vez en un paisaje exterior completamente desnuda. El cambio iconográfico se debe ante todo a un cambio en la posición de la escena dentro del Salterio.

Originalmente el baño de Betsabé acompañaba el Salmo 51 o 101, dos de los Salmos Penitenciales, sin embargo en el Salterio de Luis IX, el baño de Betsabé aparece al principio del Salmo 1 cuya iconografía solía ser la tentación de Adán y Eva en el Paraíso. Teniendo en cuenta esta asociación, Betsabé aparece desnuda en un paisaje exterior de la misma manera que Eva aparecería en el Jardín del Edén. La presencia del rey David orando ante la figura entronizada de Cristo en el registro inferior hace que la lectura de esta iconografía siga siendo de alguna manera simbólica, ya que el baño de Betsabé, seguía siendo la prefiguración de *Ecclesia* purificándose antes de unirse a Cristo.

A pesar de la introducción de esta nueva iconografía del baño de Betsabé, en el siglo XIV en las Biblias Historiadas de Guyart des Moulins aparece una anomalía sobre este tema. Se trata de la representación de una Betsabé completamente vestida dentro de una estructura arquitectónica mientras David la observa desde una ventada de su palacio. Esta anomalía probablemente se debiera a la reticencia moral del artista o del mecenas quienes habrían rechazado la inclusión del desnudo en estos manuscritos.

Más adelante, la iconografía de una Betsabé desnuda situada en un jardín, tal y como se la representa en el Salterio de Luis IX, vuelve a hacer su aparición en un manuscrito de carácter tipológico, el *Concordantiae Caritatis*, donde el baño de Betsabé se relaciona una nueva figura, el martirio de Santa Lucía. Esta relación que al principio parece insólita tiene ver con la mirada, elemento central del baño de Betsabé y de la leyenda de Lucía de Siracusa. Los manuscritos que han sobrevivido del *Concordantiae Caritatis* están localizados en la zona de la actual Austria y tuvieron poca difusión en el resto de Europa, lo que explicaría que esta prefiguración no tuviera una gran influencia en los repertorios iconográficos de otras zonas geográficas.

Sin embargo, a partir del siglo XV la iconografía del baño de Betsabé parece cobrar una nueva dimensión, cuando aparece antecediendo visualmente a los Salmos Penitenciales en los Libros de Horas. En un primer momento, el baño de Betsabé se representa en los márgenes siguiendo un ciclo iconográfico más amplio de la vida del rey David. En estos ciclos, la imagen principal a la que rodean el resto de las escenas es la del arrepentimiento o David orando ante Dios, ambas imágenes relacionadas con el adulterio de David y Betsabé.

A pesar de que estos ciclos continuaron siendo populares a lo largo del siglo XV, en algún momento el énfasis visual pasa de múltiples escenas narrativas de la vida de David a tan sólo dos, las del baño de Betsabé y David enviando a Urías el Hitita a su muerte. Estas dos escenas insisten en los pecados de lujuria/adulterio e ira/asesinato de David, en vez de su arrepentimiento. Sin embargo, entre la lujuria y la ira, la primera cobra un mayor protagonismo a mediados del siglo XV, de manera que el baño de Betsabé empieza a representarse aislado y fuera del ciclo iconográfico de la vida del rey David. La elección de este tema iconográfico para acompañar los Salmos Penitenciales no debería extrañar, ya que no sólo es el adulterio mencionado explícitamente en el Salmo 51, sino que la misa Betsabé es considerada como la instigadora que fuerza al rey David a escribir el Salterio tras su transgresión. La iconografía más común en estos casos será la de Betsabé bañándose al aire libre en un jardín. A mediados del siglo XV y principios del siglo XVI esta iconografía adquirirá una dimensión erótica desconocida hasta el momento. Por un lado este cambio se pudo deber a la tendencia artística hacia un mayor realismo que se puede percibir a partir del siglo XIV en adelante<sup>646</sup>. Lo que el artista veía empezó a ser representado con mayor naturalismo, incluyendo el cuerpo humano. Por otro lado, los artistas se aprovecharon de la privacidad que el libro ofrecía a cada propietario para incluir escenas de carácter erótico, como el baño de Betsabé, que eran inimaginables en el espacio artístico público o en los

---

<sup>646</sup> Georges Duby and Michelle Perrot, *Power and Beauty: Images of Women in Art* (Londres: Tauris Parke Books, 1992), 10.



manuscritos litúrgicos<sup>647</sup>. Por lo tanto, el cuerpo de Betsabé se representará a través de un desnudo naturalista, pero no por ello menos idealizado. Este realismo provocará reacciones adversas en el espectador, reacciones que se pueden observar en aquellos manuscritos donde el cuerpo desnudo de Betsabé ha sido desfigurado parcial o completamente o donde su desnudez se ha cubierto posteriormente con un velo. Estas acciones podrían haber sido un intento de negar la respuesta sexual que el cuerpo de Betsabé, representado de forma naturalista y sensual, tuvo en el espectador. Betsabé aparece así como el origen del mal, como la fuente del deseo que tentó al buen rey David a través de la visible desnudez de su cuerpo, desnudez que a su vez tienta al espectador/lector. La introducción de elementos como los peines o los espejos en la escena del baño hacen que Betsabé adquiera una nueva dimensión, al aparecer ésta como la encarnación de la Vanidad.

No obstante, en algunas ocasiones, la escena del baño puede aparecer como una escena positiva cuando forma parte de un ciclo iconográfico mayor donde se resalta el carácter de madre de Salomón y de intercesora.

Los distintos modelos iconográficos de Betsabé van a coexistir al mismo tiempo en un mismo lugar, mostrando a Betsabé entre los dos polos opuestos de la feminidad en la Edad Media: por un lado se encuentra la Betsabé seductora y por otro aparece la Betsabé reina y madre. Estos dos aspectos se pueden entender de forma literal siguiendo la narración histórica donde Betsabé aparece como una mujer que supo luchar por los intereses de su hijo a pesar de las circunstancias adversas que de alguna manera precipitaron su concepción. Sin embargo, esos mismos aspectos se pueden interpretar a través de la narración simbólica o tipológica donde la Betsabé seductora se convierte en la prefiguración de *Ecclesia* y de Santa Lucía, y la Betsabé reina y madre se convierte en la prefiguración de *Ecclesia* y de la Virgen

---

<sup>647</sup> Paul Saenger, "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages," en *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier, trad. Lydia G. Cochrane (Cambridge: Polity Press, 1989), 156-157.

María. Las relaciones simbólicas y visuales a las que Betsabé se puede someter son especialmente indicativas de las múltiples interpretaciones con las que se puede asociar esta mujer. En primer lugar, Betsabé puede relacionarse con Ester, ya que ambas aparecen como la prefiguración de la coronación e intercesión de la Virgen María. De la misma manera, Susana aparece como símbolo de la Iglesia o como prefiguración de la Virgen María, pero esta interpretación de alguna manera palidece hacia el siglo XV con las múltiples representaciones de Susana en el baño. Visualmente esta escena es tan similar a la de Betsabé que en algunas ocasiones ambas se han confundido haciendo que la interpretación del baño a ojos de un espectador medieval sea más bien ambigua. En segundo lugar, el carácter de tentadora o seductora de Betsabé parece haber sido adquirido a través de Eva en el Jardín del Edén. Ambas aparecen desnudas en un jardín y los frutos del árbol de la Ciencia se insinúan en numerosas representaciones de Betsabé. Una conexión mucho más negativa aparece cuando se relaciona a Betsabé con las escenas del baño de los manuscritos del *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo. Aquí, las relaciones visuales entre las asistentes del baño, normalmente identificadas con prostitutas, y Betsabé aparecen no sólo en la representación ideal del desnudo femenino gótico, sino también en los adornos que llevan alrededor del cuello y los tocados o turbantes con los que se cubren el pelo. Finalmente, la introducción del espejo y del peine en algunas representaciones del baño de Betsabé pone en evidencia la conexión existente entre Betsabé y el pecado capital de la vanidad.

A primera vista, esto puede parecer una contradicción, al fin y al cabo Betsabé abarca dos significados opuestos, uno negativo y otro positivo. Sin embargo, esa contradicción podría no ser tal en la Baja Edad Media donde lo sacro y lo profano, lo literal y lo simbólico se entremezclan en casi todos los niveles culturales. La existencia de esa Betsabé seductora, profana o literal de los Libros de Horas, no parece condicionar en absoluto la lectura sacra y simbólica de la Betsabé reina madre. Bert Cardon, en su libro sobre el *Speculum* hace

hincapié en el hecho de que el recopilador de este manuscrito, a la hora de elegir un prototipo, tan solo hacía uso de aquellos elementos que le fueran útiles para el propósito que se había encomendado: el de formar paralelos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Es decir, que para este recopilador el adulterio de David y Betsabé no tiene ninguna consecuencia a la hora de elegir a Betsabé como prefiguración de la Virgen María en su rol de intercesora a favor de su hijo Salomón. Se trata de una contradicción con la que los distintos artistas y mecenas convivían en la Baja Edad Media. Por lo tanto se podría decir que Betsabé encarna una miríada de interpretaciones negativas y positivas que la sitúan en el centro de la ambigüedad a lo largo de la Edad Media.

### **Transformaciones y proyección de la iconografía de Betsabé**

A lo largo de este estudio se ha puesto de manifiesto la permanencia o desaparición de las escenas que forman parte del ciclo narrativo de Betsabé en el repertorio iconográfico medieval. Algunas de las escenas aparecieron de forma puntual en un determinado número de manuscritos mientras que otras gozaron de una gran popularidad. Como ya se ha visto, las cuatro escenas que fueron representadas más frecuentemente a lo largo de la Edad Media fueron los reproches de Natán, la intercesión de Betsabé, Betsabé sentada a la derecha de Salomón y el baño de Betsabé. Un resumen de la transformación y posterior proyección de estas cuatro escenas pondrá punto final a este estudio.

A pesar de que se cuenta ya en el siglo IX con un ciclo iconográfico completo de Betsabé en el *Sacra Parallela*, parece ser una excepción, puesto que la única escena que se incluye en otros manuscritos es la de los reproches de Natán, al menos hasta el siglo XIII. La incorporación de Betsabé en esta escena parece que fue muy meditada, especialmente si se tiene en cuenta que ella no aparece en este episodio en el Antiguo Testamento. Esta inclusión pudo tener dos orígenes distintos aunque no excluyentes: por un lado, que los artistas usaran

como fuente el título del Salmo 51 donde Betsabé es mencionada junto a los reproches de Natán, y, por otro lado, que se la incluyera como un recordatorio del origen y la fuente del pecado cometido por David, razón por la cual fue reprendido por el profeta Natán. A partir del siglo XIII desaparece la figura de Betsabé en los reproches de Natán y tan sólo permanece éste último junto a David en ejemplos posteriores. Es importante resaltar que los reproches de Natán se encuentran entre los dos episodios clave de la historia: el pecado y el arrepentimiento, es decir, se trata del momento que enlaza el pecado con la penitencia. A partir del siglo XIII, el énfasis religioso se centra en el arrepentimiento y los reproches de Natán son reemplazados por la penitencia de David. Hacia mediados del siglo XV, ésta iconografía también será reemplazada en numerosos manuscritos con la iconografía del pecado. Ésta última se representará o bien a través del baño de Betsabé o bien a través de otros tipos iconográficos más explícitos del adulterio donde no cabe la menor duda de que Betsabé sea la fuente y origen del mal.

A partir del siglo XIII se multiplican los ejemplos de ciclos completos de la iconografía de Betsabé con la inclusión de escenas como el encuentro de David y Betsabé, el adulterio, la tristeza de Betsabé, la boda y nacimiento de su primer hijo, así como Salomón montado en una mula acompañado por Betsabé o Betsabé en la muerte y entierro del rey David. Al mismo tiempo se puede apreciar un enriquecimiento en el lenguaje visual a través de la experimentación artística en la elección del formato y la organización de las imágenes, especialmente en la ilustración de Biblias miniadas, Biblias Moralizadas, Biblias Historiadas e incluso en Libros de Horas. Estas escenas no tuvieron una gran popularidad, apareciendo puntualmente en algunos manuscritos pero sin desarrollar una tradición iconográfica estable y perdurable.

Ya en el siglo XIV y con el desarrollo de los manuscritos de carácter tipológico como la *Biblia Pauperum*, el *Speculum Humanae Salvationis* o el *Concordantie Caritatis*, la iconografía de la intercesión de Betsabé y Betsabé sentada a la derecha de Salomón se extendió por casi toda Europa Central y Occidental.

Su iconografía varió muy poco, cuestión que se mantuvo después de la invención de la imprenta en 1440. Este método de reproducción técnica permitió que estos textos se difundieran con rapidez y estuvieran al alcance de un mayor número de personas. Sin embargo, la imprenta también se usó para la publicación total de Biblias ilustradas. Esto hizo que los textos tipológicos como la *Biblia Pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis* fueran cayendo en desuso. A este nuevo avance tecnológico se le tiene que añadir la visión negativa que Martín Lutero tenía sobre la simbología y la alegoría durante la Reforma Protestante. Martín Lutero arremetió contra los sistemas tipológicos alegando que las alegorías llegaban a ser arbitrarias e inútiles y se podían convertir en trabas para el pensamiento. Si se tiene en cuenta que la mayor parte de los territorios que caían bajo la influencia de los textos tipológicos también lo fueron de la Reforma Protestante, no es de extrañar que tanto la *Biblia Pauperum* como el *Speculum Humanae Salvationis* cayeran en desuso y desaparecieran completamente en el siglo XVII, y junto a éstos la iconografía de la intercesión de Betsabé y Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

Desde el siglo XV la iconografía más popular del ciclo iconográfico de Betsabé había sido la del baño, que aparecerá representada en los Libros de Horas precediendo los Salmos Penitenciales. La invención de la imprenta también había influido en este proceso, facilitando una gran difusión de los Libros de Horas en el siglo XVI. Estas nuevas ediciones impresas a finales del siglo XVI sufrieron una transformación no sólo en el contenido de los Libros de Horas, sino también en el tipo y cantidad de imágenes llegando a la ausencia de éstas últimas

en las ediciones posteriores. Cabe mencionar que en esta época una de las escenas más criticadas fue la del baño de Betsabé. Así, el humanista Erasmo de Rotterdam a principios del siglo XVI incluyó a Betsabé en una lista de relatos bíblicos que los artistas corrompían visualmente enfatizando el aspecto erótico de la historia en vez de su aspecto religioso<sup>648</sup>. Sin embargo, la transformación del Libro de Horas en un nuevo tipo de manuscrito litúrgico sin ningún tipo de miniaturas no supuso el fin de la iconografía del baño de Betsabé. De hecho, durante el Renacimiento y el Barroco, y llegando hasta nuestros días, el baño de Betsabé ha seguido siendo un tema iconográfico constante en la historia del arte. Durante la Baja Edad Media y el Renacimiento Betsabé no sólo formó parte de manuscritos, sino que también apareció representada en arcones, espejos, peines y tapices, así como en esculturas de pequeño tamaño. Hans Memling, Rembrandt van Rijn y Paolo Veronese representarán el baño ya no en los confines de un manuscrito miniado, sino en la grandiosidad del óleo sobre tabla<sup>649</sup>.

Betsabé aparece pues como un vehículo de múltiples interpretaciones que variaron a lo largo de la Edad Media atendiendo al tipo de manuscrito en el que se encontraba su iconografía y al mecenas o destinatario del mismo. Su interpretación vino dada no sólo por la exégesis cristiana sino también por las diferentes percepciones sociales de la mujer. La fascinación que ejerció en la imaginación colectiva de la Edad Media debió estar directamente relacionada con su descripción como un ser humano ambiguo, lleno de imperfecciones, pero digno de redención.

---

<sup>648</sup> Claire L. Costley, "David, Bathsheba and the Penitential Psalms," *Renaissance Quarterly* 57, n. 5 (2004), 1235-1277.

<sup>649</sup> La proyección de la iconografía del baño de Betsabé hasta el siglo XX se puede consultar en Elisabeth Kunoth-Leifels, *Über die Darstellung der "Bathseba im Bade."* Studien zur Geschichte des Bildthemas. 4. bis 17., Jahrhundert (Essen: Bacht, 1962).

Tabla 1: Relación de todas las escenas del ciclo iconográfico de Betsabé.

Episodio	Fuente Textual	Representación Visual	Función
El baño de Betsabé y	II Samuel 11:2-4	Betsabé puede aparecer desnuda, semidesnuda o totalmente cubierta. Betsabé pueden aparecer en el interior de su casa en una bañera, o al aire libre en un jardín, bañándose en una fuente o un arroyo. Betsabé puede ir acompañada de sirvientas. Elementos extra que aparecen: frutos rojos, peines y espejos. Fusión de este episodio con David enviando un mensajero a por Betsabé. A veces se representa junto a una imagen de David enviando a Urías el hitita a su muerte.	Narrativa y simbólica
El encuentro de David y Betsabé	II Samuel 11:4	Todas las representaciones de este episodio son diferentes. El texto no da mucha información. El encuentro puede tener lugar en el pasillo de palacio o en los aposentos de David con David metido dentro de la cama.	Narrativa
El adulterio de David y Betsabé	II Samuel 11:4	Ambos son representados desnudos en la cama. Suelen estar cubiertos por una sábana dentro del palacio del rey David. David suele estar detrás o encima de Betsabé. En algunos casos suele llevar la corona.	Narrativa
La tristeza de Betsabé	II Samuel 11:26	Betsabé aparece sentada con sus manos entrelazadas sobre su pecho o su cabeza en señal de duelo. En algunos casos el mensajero también aparece en la imagen.	Narrativa
La boda de David y Betsabé	II Samuel 11:26	David y Betsabé aparecen de pie junto a sacerdote/obispo y rodeados por cortesanos en algunos casos. Suelen aparecer uniendo sus manos ( <i>dextrarum junctio</i> ). En algunos casos ambos suelen llevar corona.	Narrativa y simbólica
David y Betsabé entronizados	Sin fuente textual	David y Betsabé aparecen entronizados y portando coronas.	Narrativa y simbólica

El nacimiento del primer hijo de Betsabé	II Samuel 11:27	Parecido a las escenas de la natividad. Betsabé ya ha dado a luz. Suele aparecer en una cama descansando. El neonato aparece junto a Betsabé o siendo cuidado por una sirvienta.	Narrativa
Los reproches de Natán	II Samuel 12:1-14 (Betsabé no aparece en la narrativa)	Natán se suele representar de pie en frente de David. David puede aparecer de pie, sentado o arrodillado. Betsabé se suele encontrar detrás de David. En algunos casos un angel y/o Metanoia (Arrepentimiento) se incluyen. En otros casos también aparece el cuerpo inerte de Urías el Hitita.	Narrativa
El nacimiento de Salomón	II Samuel 12:24	Similar al de la otra escena del nacimiento.	Narrativa
El diálogo entre Natán y Betsabé	I Reyes 1:11-14	Suelen representarse como dos figuras de pie.	Narrativa
Betsabé intercediendo ante David	I Reyes 1: 15-21	Betsabé (con o sin corona) aparece de pie frente a David quien puede estar en cama o en el trono. En algunos casos también se representa a Abisag. En otros casos Salomón también se encuentra presente.	Narrativa y simbólica
Betsabé intercediendo junto a Natán ante David	I Reyes 1: 22	Igual que la iconografía anterior pero con la inclusión de la figura de Natán.	Narrativa
Salomón montado en una mula acompañado por Betsabé y Natán	I Reyes 1: 32-35	Salomón y Natán suelen ir en mula acompañados por Betsabé de pie detrás de ellos.	Simbólica
Muerte y entierro del David	I Reyes 2: 10 (Betsabé no aparece en la narrativa)	El rey David aparece muerto en su cama o dentro de un ataúd. Betsabé y Salomón junto a otros cortesanos lloran su muerte. Un sacerdote complete los ritos mortuorios.	Narrativa
Betsabé intercediendo ante Salomón	I Reyes 2:19	Betsabé quien suele representarse llevando corona, aparece de pie o arrodillada en frente de Salomón quien suele estar sentado en su trono..	Narrativa y simbólica



Betsabé sentada a la derecha de Salomón	I Reyes 2:19	Betsabé acompañada por Salomón camina hacia el trono. Bestabé sentada a la derecha de Salomón. Tanto Betsabé como Salomón suelen llevar corona.	Simbólica
Betsabé coronada por su hijo Salomón	Sin fuente textual	El rey Salomón coronando a Betsabé.	Simbólica

	<i>Sacra Paralella</i>	Homilías de Gregorio Nacianceno	Salterios	Biblia Miniada	<i>Bible Moralisées</i>	<i>Biblia Pauperum</i>	<i>Bible Historial</i>	<i>Speculum Humanae Salvationis</i>	<i>Concordantiae Caritatis</i>	Crónicas Universales	Tablas Tipológicas	<i>Speculum Historiale</i>	Libros de Horas	Otros	TOTAL
El baño de Betsabé	1		2	4	5		3		1				86	2	104
El encuentro de Betsabé y David				1	4								4		9
El adulterio de David y Betsabé			1	1	2								2	1	7
La tristeza de Betsabé					4									1	5
Boda de David y Betsabé				1	4								1		6
Nacimiento de los hijos de David y Betsabé				4	1								2		7
Los reproches de Natán		1	7	2				1					1		12
Natán y Betsabé	1			2											3
Intercesión de Betsabé ante David	1		2				3		1				5		12
Intercesión de Betsabé junto a Natán ante David				3	4		2					1	1		10
Betsabé y Natán acompañando a Salomón montado en una mula					4										4
Betsabé en la muerte y entierro de David				1						3					4

	<i>Sacra Paralella</i>	Homilías de Gregorio Nacianceno	Salterios	Biblia Miniada	<i>Bible Moraliséés</i>	<i>Biblia Pauperum</i>	<i>Bible Historial</i>	<i>Speculum Humanae Salvationis</i>	<i>Concordantiae Caritatis</i>	Crónicas Universales	Tablas Tipológicas	<i>Speculum Historiale</i>	Libros de Horas	Otros	TOTAL
Intercesión de Betsabé ante Salomón				2		1		1							3
Betsabé sentada a la derecha de Salomón y Coronación de Betsabé	1			2	2	17	1	16	1		1		4		45
TOTAL	4	1	12	22	28	18	9	18	3	3	1	1	105	4	229

Tabla 2: Relación del ciclo iconográfico de Betsabé y su asiduidad en los distintos tipos de manuscritos.

	Siglo IX	Siglo X	Siglo XI	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI	Total
El baño de Betsabé	1			2	4	4	59	34	104
El encuentro de David y Betsabé				1	4		2	2	9
El adulterio de David y Betsabé					3	2	2		7
La tristeza de Betsabé					3	2			5
Boda de David y Betsabé					5	1			6
Nacimiento de los hijos de David y Betsabé				3	2			2	7
Los reproches de Natán	2	3	2	1	3			1	12
Natán y Betsabé	1			1	1				3
Intercesión de Betsabé ante David	1				2	4	4	1	12
Intercesión de Betsabé junto a Natán ante David				1	6	2	2		10
Betsabé y Natán acompañando a Salomón montado en una mula					4				4
Betsabé en la muerte y entierro de David					1	2	1		4
Intercesión de Betsabé ante Salomón						1	2		3
Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronación de Betsabé	1				2	13	27	3	45
TOTAL	6	3	2	9	40	22	99	43	229

Tabla 3: Relación del ciclo iconográfico de Betsabé dentro de sus coordenadas temporales.

	Imperio Bizantino	Francia	Países Bajos	Europa Central	Inglaterra	Italia	Península Ibérica	Total
El baño de Betsabé	1	95	3	2	1		2	104
El encuentro de David y Betsabé		8					1	9
El adulterio de David y Betsabé		3		1	1			5
La tristeza de Betsabé		5						5
Boda de David y Betsabé		6						6
Nacimiento de los hijos de David y Betsabé		3					4	7
Los reproches de Natán	4	6			2			12
Natán y Betsabé	1	1				1		3
Intercesión de Betsabé ante David	1	7		3	1			12
Intercesión de Betsabé junto a Natán ante David		8			3			11
Betsabé y Natán acompañando a Salomón montado en una mula		4						4
Betsabé en la muerte y entierro de David				4				4
Intercesión de Betsabé ante Salomón		1		2				3
Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronación de Betsabé		11	9	22		4		46
TOTAL	7	160	12	36	8	5	7	229

Tabla 4: Relación del ciclo iconográfico de Betsabé dentro de sus coordenadas geográficas.

## ***Bibliografía***

\* Las fuentes usadas en este trabajo han sido recogidas siguiendo el sistema bibliográfico descrito en el *Chicago Manual Style for Writers*.

### ***Fuentes Primarias***

Agustín de Hipona. *Contra Faustum Manichaeum* (c. 400). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

\_\_\_\_\_. *Confesiones* (410). Editado por Silvia Magnavacca. Buenos Aires: Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *De Civitate Dei* (c. 426). Madrid: Homo Legens, 2006.

Ambrosio de Milán. *Apologia Prophetarum David* (c. 400). Editado por Pierre Hadot. París: M. Cordier, 1977.

*Bible Moralisee: Codex Vindobonensis 2554, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*. Introducción por Gerald B. Guest. Londres: Harvey Miller Publishers, 1995.

*La Bible Moralisee Illustrée conservée à Oxford, Paris et Londres*. Editado por Alexandre Laborde. París: Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, 1941.

*The Bible of the Poor: A Facsimile and Edition of the British Library Blockbook C.9 d.2*. Introducción por Albert C. Labriola y John W. Smeltz Pittsburgh, PE: Duquesne University Press, 1990.

*Biblia de San Luís, Catedral Primada de Toledo. I. Textos*. Editado por Manuel Moleiro. Barcelona: M. Moleiro Editorial, S.A., 2002.

*Biblia Pauperum*. Editado por Henrik Cornell. Estocolmo: Thule-tryck, 1925.

*Biblia Pauperum: Faksimileausgabe des Vierzigblättrigen Armenbibel-Blockbuches in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom.* Introducción por Agnes Kriegs-Au. Budapest: Corvina Verlag, 1967.

*Biblia Pauperum: The "Golden Bible Picture Book".* Introducción por Janet Backhouse, James H. Marrow y Gerhard Schmidt. Suiza: Faksimile Verlag Luzern, 1994.

Christine de Pisan. *Epître d'Othea à Hector* (c. 1399-1400). Editado por Gabriella Parusa. Genève: Droz, 1999.

*Das Croy-Gebetbuch: Codex 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.* Luzern, Suiza: Faksimile Verlag, 1993.

Hildegarda de Bingen. *De operatione Dei* (1151). Editado por Bernard Gorceix. París: Albin Michel, D.L., 1989.

Isidoro de Sevilla. *Sententiae Libri III* (siglo VII). Editado por Pierre Cazier. Vol. 111, Corpus Christianorum: Serie Latina. Turnhout: Brepols 1998.

John Damascene. *On Holy Images* (c. 730). Traducido por Mary H. Allies. Londres: Thomas Baker, 1898.

*Un Livre d'Heures Rouennais: Reproduction Phototypique d'un Manuscrit de la Bibliothèque de Cherbourg* (s. XV). Introducción por Jean Lafond. Ruan: Société des Bibliophiles Normans, 1929.

*Psautier de Saint Louis: Reproduction des 86 miniatures du manuscrit Latin 10525 de la Bibliothèque nationale.* París: Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, 1972.

*Queen Mary's Psalter: Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century Reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum.* Editado por George Warner. Londres: The British Museum, 1912.

*Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego.* Editado por Cantera Burgos, Francisco y Manuel Iglesias González. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

*Speculum Humanae Salvationis: Being a Reproduction of an Italian Manuscript of the Fourteenth Century.* Introducción por Montague Rhodes James. Oxford: Oxford University Press, 1926.

Tomás de Kempis. *Imitación de Cristo* (1441). Editado por Enrique Miret Magdalena. Madrid: Debate, 2000.

Wolfram von Eschenbach. *Parzival* (c. 1212). Traducido por Antonio Regales. Madrid: Siruela, D.L., 2005.

### ***Fuentes Secundarias***

Ackerman, Susan. "The Queen Mother and the Cult in Acient Israel". *Journal of Biblical Literature* 112, n. 3 (1993): 381-401.

Alexander, Jonathan J.G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work.* New Haven: Yale University Press, 1992.

Allen, Prudence. *The Concept of Woman: The Aristotelian Revolution, 750 B.C.-A.D. 1250.* Cambridge: William B. Eerdmans, 1985.

Anderson, Jeffrey C. "On the Nature of the Theodore Psalter". *The Art Bulletin* 70, n. 4 (1988): 550-568.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Avril, François. *Manuscript Painting at the Court of France in the Fourteenth Century (1310-1380).* Londres: Chatto and Windus Ltd., 1978.

\_\_\_\_\_ y Nicole Reynaud. *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520.* París: Bibliothèque Nationale de France, 1995.



- Azcárate Luxán, Matilde. "La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles". *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 353-363.
- Baldwin, John W. "Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200". *Speculum* 66, n. 4 (1991): 797-819.
- Bann, Stephen. "Meaning/Interpretation". En *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff, 87-100. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Banning, Knud. *Biblia Pauperum: Billedbibelen fra Middelalderen*. Copenhagen: G.E.C.Gad, 1991.
- Beckwith, John. *Early Medieval Art*. Londres: Praeger, 1969.
- Benson, Gertrude R. "New Light on the Origin of the Utrecht Psalter". *Art Bulletin* 13, n. 1 (1931): 13-79.
- Blamires, Alcuin ed. *Woman Defamed and Woman Defended: an Anthology of medieval Texts*. Oxford: Oxford Press, 1992.
- Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina: Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Bourassé, J.J. y Migne, J.P. ed. *Patrologiae Latinae, Tomus 171. Venerabilis Hideberti Primo Cenomanensis episcopo deinde Turonensis archiepiscopi*. Turnholt, Bélgica: Brepols, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Patrologiae Latinae, Tomus 113. Walafridi Strabi Fuldensis Monachi, Opera Omnia*. Turnholt, Bélgica: Brepols, 1990.

- Branner, Robert. *Manuscript Painting in Pairs During the Reign of Saint Louis: A Study in Styles*. Los Angeles: Berkeley University Press, 1977.
- Bronner, Leila Leah. *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible*. Nueva York: University Press of America, 2004.
- Brown, Michelle P. *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum y The British Library, 1994.
- Brubaker, Leslie. *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Every Cliché in the Book: The Linguistic Turn and the Text-Image Discourse in Byzantine Manuscripts". En *Art and Text in Byzantine Culture*, editado por Liz James, 58-82. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Brueggemann, Walter. "Abuse of Command: A Bible Study, Exploring Power of Sexual Gratification". *Sojourners Magazine* 26, n. 4 (1997): 22-25.
- Bryant, Nygel. *The High Book of the Grail: A translation of the thirteenth century romance of Perlesvaus*. Cambridge: D.S. Brewer, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Merlin and the Grail: Joseph of Arimathea, Merling, Perceval: The Trilogy of prose romances of Robert de Boron*. Cambridge: D.S.Brewer, 2005.
- Buc, Philippe. "David's Adultery with Bathsheba and the Healing of Capteian Kings". *Viator* 24 (1993): 101-120.
- Bucher, François. *The Pamplona Bibles*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Buchthal, Hugo. *The Miniatures of the París Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*. Londres: The Warburg Institute, 1938.
- Burin, Elizabeth. *Manuscript Illumination in Lyons, 1473-1530*. Turnhout, Bélgica: Brepols, 2001.

- Byfield, Ted. *A Glorious Disaster: AD 1100 to 1300: The Crusades: Blood, Valor, Iniquity, Reasons, Faith*. Edmonton: SEARCH, The Society to Explore and Record Christian History, 2008.
- Camille, Michael. *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Visual Signs of the Sacred Page: Books in the *Bible Moralisée*". *Word & Image* V (1989): 111-136.
- \_\_\_\_\_. *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*. Londres: Lawrence King, 1998.
- Canet Vallés, José Luís. "La Mujer Venenosa en la Época Medieval". *LEMIR* 1 (1996): 1-19.
- Canton, Dan W. "Dating the Story of Susanna: A Proposal". *Journal for the Study of Judaism* 34, n. 2 (2003): 121-140.
- Cardon, Bert. *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-1470): A Contribution to the Study of 15<sup>th</sup> century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism*. Lovania: Uitgeverij Peeters, 1996.
- \_\_\_\_\_, Robrecht Lievens y Maurits Smeyers. *Typologische Taferelen uit het Leven van Jezus: A Manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont Morgan Library, Nueva York, Ms. Morgan 649*. Lovania: Uitgeverij Peeters, 1985.
- Carrier, David. "Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, n. 4 (1989): 333-347.
- Caviness, Madeline. *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2001.

- Chavannes-Mazel, Claudine Albertine. "Miroir Historial of Jean le Bon: The Leiden Manuscript and Its Related Copies". Tesis doctoral, Rijksuniversiteit te Leiden, 1988.
- Chazelle, Celia. "Archbishops Ebo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter". *Speculum* 72, n. 4 (1997): 1055-1077.
- \_\_\_\_\_. "Violence and the Virtuous Ruler in the Utrecht Psalter". En *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, editado por F.O. Büttner, 337-348. Turnhout: Brepols, 2004.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Londres: John Murray, 1973.
- Clemens, Raymond y Timothy Graham, *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- Colish, Marcia. "Psalterium Scholasticum: Peter Lombard and the Emergence of Scholastic Psalms Exegesis". *Speculum* 67 (1992): 531-548.
- Costley, Claire L. "David, Bathsheba and the Penitential Psalms". *Renaissance Quarterly* 57, n. 5 (2004): 1235-1277.
- Craven, Wayne. "The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre". *The Journal of the Society of Architectural Historians* 34, n. 3 (1975): 226-237.
- Cutler, Anthony y Nicolas Oikonomides. "An Imperial Byzantine Casket and its Fate at a Humanist's Hands." *The Art Bulletin* 70 (1988): 77-87.
- Daley, Brian E. *Gregory of Nazianzus*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Damisch, Hubert. *The Judgment of Paris*. Traducido por John Goodman. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- De Hamel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon Press, 1986.

- \_\_\_\_\_. *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*. Toronto: The University of Toronto Press, 2001.
- Denny, Don. "Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral". *Speculum* 51, n. 1 (1976): 23-34.
- Der Nersessien, Sirarpia. "The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianus, París gr. 510". *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1969): 157-163,
- Diringer, David. *The Illuminated Book: Its History and Production*. Nueva York: Frederic A. Praeger, 1967.
- Domínguez Rodríguez, Ana. *Libros de Horas del Siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- Duby, Georges y Michelle Perrot. *Power and Beauty: Images of Women in Art*. Londres: Tauris Parke Books, 1992.
- Dunphy, R. Graeme. *History as Literature: German World Chronicles of the Thirteenth Century in Verse*. Kalamazoo, Mi: Medieval Institute Publications, 2003.
- Dyer, Joseph. "The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office". *Speculum* 64, n. 3 (1989): 535-578.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Escher, Konrad. *Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich*. Zürich: Druck von A.G. Gebr. Leemann & Co., 1935.
- Fischer, Steven Roger. *A History of Reading*. Londres: Reaktion Books, 2003.
- Fleck, Cathleen A. *The Clement Bible at the Medieval Courts of Naples and Avignon: A Story of Papal Power, Royal Prestige, and Patronage*. Burlington: Ashgate, 2010.

- Flint, Valerie Fl. J. "Susanna and the Lothar Crystal: a liturgical perspective". *Early Medieval Europe* 4 (1995): 61–86.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Frey, Dagobert. "Ein neu Entdecktes romanisches Tympanonrelief". *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (1935): 496-518.
- Frugoni, Chiara y Francesca Manzari. *Immagini de San Francesco in uno Speculum Humanae Salvationis del Trecento*. Pavoda: Editrici Francescane, 2006.
- Gabelentz, Hans von der. *Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Grossherzog. Bibliothek zu Weimar*. Estrasburgo: J.H. Ed. Heitz, 1912.
- Galavaris, George. *Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*. New Haven: Princeton University Press, 1969.
- García García, Francisco de Asís-. "Iglesia y Sinagoga". *Base de datos digital de iconografía medieval*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php> (Consultado junio 10, 2012).
- Gentry, Francis C. *A Companion to High Middle German Literature to the 14th Century*. Leiden: Brill, 2002.
- Gibson, Margaret, T.A. Heslop y Richard W. Pfaff, ed. *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- González Hernando, Irene. "Una lectura médica de las imágenes del nacimiento". *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2009): 91-109.
- Greenberg, Gary. *Sins of David: A New History of a Biblical Icon*. Naperville, IL: Sourcebooks, Incorporated, 1902.

- Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Nueva York: Harper and Row, 1974.
- Harrison, Everett F., Geoffrey W. Bromely y Carl F.H. Henry. *Baker's Dictionary of Theology*. Grand Rapids, MI: 1987.
- Harsen, Meta. *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*. Nueva York: The Pierpont Morgan Library, 1958.
- \_\_\_\_\_. "Pen-and-Ink Miniatures in XVth Century Dutch Manuscripts". *Konsthistorisk Tidskrift* 22 (1953): 85-89.
- Harthan, John. *The Book of Hours*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Books of Hours and Their Owners*. Milan: Thames and Hudson, 1977.
- Haussher, Reiner. "Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée". *Frühmittelalterliche Studien* VI (1972): 356-380.
- Hedeman, Anne. *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Henry, Avril. *The Mirour of Mans Saluaciouni: A Middle English Translation of the Speculum Humanae Salvationis*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Hoffed, Jeffrey M. "Adam's Two Wives". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, n. 10 (1968): 430-440.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- Horst, Koert van der, William Noel y Wilhemina Wüstefeld, ed. *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*. Westrenen: HES Publishers BV, 1996.
- Hourihane, Colum. *King David in the Index of Christian Art*. Princeton: Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University in association with Privator University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_, ed. *Between the Word and the Picture*. Princeton: Index of Christian Art, 2005.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. Traducido por F. Hopman. 1ª edición 1919 publicada en Holanda. Londres: Penguin Books, 1987 (1924).
- \_\_\_\_\_. *Illustration of the Old Testament*. Arundel, West Sussex: Roxburghe Club, 1927.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- Karras, Ruth Mazo. *Sexuality in Medieval Europe: Doing unto others*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Klein, Isaac. *A Guide to Jewish Religious Practice*. Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1979.
- Kornbluth, Geneva. "The Susanna Crystal of Lothar II: Chastity, the Church and Royal Justice". *Gesta* 31 (1992): 25–39.
- Kren, Thomas y Mark Evans, ed. *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*. Londres: The British Library, 2005.
- Kress, Berthold. "An Illuminated Paper Manuscript of the *Concordantiae Caritatis* Reconstructed". *Scriptorium: Revue Internationale des Études Relatives aux Manuscrits* 60 (2006): 96-106.



- Kunoth-Leifels, Elisabeth. *Über die Darstellung der "Bathseba im Bade"*. Studien zur Geschichte des Bildthemas. 4. bis 17. Jahrhundert. Essen: Bacht, 1962.
- Lacocque, André. *The Feminine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel's Tradition*. Minneapolis: Fortress Press, 1990.
- Lacy, Norris J. "Chrétien de Troyes". En *The New Arthurian Encyclopedia*, editado por Lacy J. Norris. Nueva York: Garland, 1996: 88-91.
- Larmat, Jean. "Les bains dans la littérature française du Moyen Âge". En *Les soins de beauté: Moyen-Age-début de temps moderne, Actes du IIIe Colloque Internationale, Grasse (26-28 avril 1985)*, 195-210. Niza: Faculté des Lettres et de Sciences Humanines, 1987.
- Lassus, Jean. *L'Illustration Byzantine du Livre du Rois Vaticanus Graecus 333*. París: Éditions Klincksieck, 1973.
- Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Leyerle, Blake. "John Chrysostom on the Gaze". *Journal of Early Christian Studies* 1 (1993): 159-174.
- López de Toro, J. "El Libro de horas de Carlos V". *Mundo Hispánico* 165 (1961): 30-35.
- Lowden, John. *The Making of the Bible Moralisée: I. The Manuscripts*. University Park: The Pennsylvania State University, 2000.
- \_\_\_\_\_. "'Reading' Images and Texts: Images as Exegesis and the Exegesis of Images". En *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, editado por Mariëlle Hageman y Marco Mostert, 495-516. Turnhout: Brepols, 2005.
- \_\_\_\_\_. "The 'Bible Moralisée' in the Fifteenth Century and the Challenge of the 'Bible Historiale'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 68 (2005): 73-136.

- Lütkemeyer, Sabine y Ute Obhof. *Donaueschingen 79: Rudolf von Ems, "Weltchronik", Das Leben der Heiligen Elisabeth*. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek, 2009.
- Manguel, Alberto. *A History of Reading*. Nueva York: Penguin Books, 1996.
- McGerr, Rosemarie Potz. "Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories, and His *Bible Historiale*". *Viator* 14 (1983): 211-244.
- Meininger, Ernest, ed. *Speculum Humanae Salvationis Kristische Ausgabe Übersetzung von Jean Mielot (1448)*. Leipzig: Mülhausen, 1907.
- Miles, Margaret R. "The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Early Renaissance Culture". En *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, editado por Susan Rubin Suleiman, 193-208. Londres: Harvard University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Mittet E. y P. Aubry. *Les proses d'Adam de Saint-Victor*. París: 1900.
- Moeglin, Jean-Marie. "L'Intercession du Moyen Âge à l'époque modern. Autour d'une pratique sociale". En *École pratique des Hautes Études, Sciences Historiques et philologiques V. Hautes études médiévales et modernes*, 113-202. Gèneve: Droz, 2004.
- Morgan, Nigel. "Patrons and their Devotions in the Historiated Initials and Full-Page Miniatures of 13th-Century English Psalters". En *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, editado por F.O. Büttner, 309-320. Turnhout : Brepols, 2004.
- Morey, James H. "Peter Comestor, Biblical Paraphrasis, and the Medieval Popular Bible". *Speculum* 68 (1993): 6-35.

- Morgan, Nigel. *Early Gothic Manuscripts [I]: 1190-1250*. Oxford: Harvey Miller Publishers and Oxford University Press, 1982.
- Moxey, Keith. "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art". *New Literary History* 17, n. 2 (1986): 265-274.
- \_\_\_\_\_. "Reading the 'Reality Effect.'" En *Pictura Quasi Fictura: Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Internationales Round-Table-Gespräch Krems an Der Donau 3 Oktober 1994*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996.
- Neumüller, Willibrord. *Speculum Humanae Salvationis*. Madrid: Editorial Casariego, 1998.
- Newman, Barbara. *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Noel, William, and Daniel Weiss, ed. *The Book of Kings: Art, War and the Morgan's Library Medieval Picture Bible*. Baltimore: Walters Art Museum, 2002.
- Núñez Rodríguez, Manuel. *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997.
- Olin, Margaret. "The Gaze". En *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff, 212. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Oppl, Ferdinand y Rolan, Martin. *Wien und Wiener Neustadt IM 15. Jahrhundert: Unbekannte Stadtansichten um 1460 in der Nueva Yorker Handschrift der Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld*. Viena: StudienVerlag, 2006).
- Panofsky, Erwin. "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art". En *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, 20-51. Nueva York: Doubleday Anchor, 1955.

- Pächt, Otto. *The Rise of the Pictorial Narrative in Twelfth Century England*. Londres: Claredon Press, 1962.
- Perdrizet, Paul. *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*. París: Honoré Champion, ed., 1908.
- \_\_\_\_\_. *L'art symbolique du moyen age à propos des verrières de l'église St-Etienne à Mulhouse*. Mulhouse: Impr. de Veuve Bader & Cie, 1907.
- Perry, Mary Phillips. "An Unnoticed Byzantine Psalter-II". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 38, n. 219 (1921): 282-283, 286-289.
- Phillips, John A. *Eve: The History of an Idea*. San Francisco: Harper and Row, 1984.
- Piñero, Antonio. "Testamentos de los doce patriarcas". En *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo V. Testamentos o discursos de adiós*, editado por Alejandro Díez Macho, 29-158. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.
- Randall, Lilian M.C. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Traducido por José María Sousa Jiménez. 1ª edición 1955 publicada en Francia. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Traducido por José María Sousa Jiménez. 1ª edición 1955 publicada en Francia. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento*. Traducido por José María Sousa Jiménez. 1ª edición 1955 publicada en Francia. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Reekmans, L. "La 'dextratum junctio' dans l'iconographie romaine et paleochrétienne," *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 31 (1958) : 76-87.

- Ricci, Seymour de y William H. Wilson. *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*. Nueva York: Kraus, 1935-1937; Index 1940.
- Robb, David M. *The Art of the Illuminated Manuscript*. Nueva Jersey: The Philadelphia Art Alliance, 1973.
- Rodney, Nanette B. "The Judgment of Paris". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Octubre, 1956): 57-63.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Las sirenas". *Revista Digital de Iconografía Medieval* I, n. 1 (2009): 51-63.
- Roland, Martin. *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*. Graz, Austria: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. Viena: Universidad de Viena, 1991.
- Saenger, Paul. "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages". En *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, editado por Roger Chartier, 141-173. Trad. Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Salet, Francis. *David et Bethsabée*. París: Éditions de la Réunion des Musees Nationaux, 1980.
- Salisbury, Joyce S. *Church Fathers, Independent Virgins*. Londres: Verso, 1991.
- Sánchez del Barrio, Antonio ed. *Museo de las Ferias 2004. Comercio, Mercado y Economía en Tiempos de la Reina Isabel. V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, 1504-2004*. Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias, 2004.
- Saulnier-Pernuit, Lydwine. *Les Trois Couronnements: Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens*. Bélgica: Mame, 1993.

Saunders, O. Elfrida. *English Illumination*. Nueva York: Hacker Art Books, 1969.

Silber, Evelyn. "The Reconstructed Toledo *Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the early 14th century". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LIII (1980): 32-51.

Soskice, Janet. "Sight and Vision in Medieval Christian Thought". En *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspective on Sight*, editado por Teresa Brennan y Martin Jay, 29-44. Nueva York: Routledge, 1996.

Spiele, Ina. "*Li romanx de Dieu et de sa mere*" d'*Herman de Valenciennes*, *chanine et prêtre (XIIe siècle)*. Leyde: Presse universitaire de Leyde, Publications romanes de l'Université de Leyde 21, 1975.

Stahl, Harvey. "Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (París, BNF, ms. lat. 10525)". En *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, editado por F.O. Büttner, 427-434. Turnhout: Brepols, 2004.

\_\_\_\_\_. *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis*. University Park, PE: The Pennsylvania State University Press, 2008.

Stanton, Ann Rudloff. "From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter". En *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, editado por Jane H. M. Taylor and Lesley Smith, 172-188. Londres: The British Library and University of Toronto Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience". *Transactions of the American Philosophical Society* 91, n. 6 (2001): i-xxxiii, 1-287.

Steger, Hugo. *David Rex et Propheta: Köning David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jarhundents*. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1961.

Stockstad, Marilyn. *Medieval Art*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1986.

- Tietze, Hans. "Die Handschriften der Concordantia caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld," *Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission*, N.F. 3/2 (1905): 27-64.
- Tischler, Nancy M. *Men and Women of the Bible: A Reader's Guide*. Westport: Greenwood Publishing, 2002.
- Verdier, Phillipe. *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Montréal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, 1980.
- Verene, D.V., ed. *Sexual Love and Western Morality*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1972.
- Walcot, Peter. "The Judgement of Paris". *Greece & Rome* 24, n. 1 (1977): 31-39.
- Walker Vadillo, Mónica Ann. *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Eva en la Edad Media. Iconografía y simbolismo de la gran tentadora y madre de todos los vivientes". En *Religión y Cultura* n°XIV, Volumen Extraordinario, 30 años del Seminario Permanente Interdisciplinario de Profesores "Religión y Cultura" Fac. Filosofía y Humanidades. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2008: 151-173.
- \_\_\_\_\_. "Los Reproches de Natán: Origen, Variación y Expansión de un Tema Iconográfico del Antiguo Testamento". *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario I (2010): 345-356.
- \_\_\_\_\_. "La Mirada Mulveyana y el Baño de Betsabé". *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario II (2010): 377-390.
- \_\_\_\_\_. "Susana y los Viejos". *Revista Digital de Iconografía Medieval* IV, n. 7 (2012): 49-57.

- Walther, Ingo F., y Norbert Wolf. *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados mas bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Traducido por Pablo Álvarez Ellacuría. Londres: Taschen, 2003.
- Wander, Steven H. "The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath". *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970): 89-104.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1976.
- Weir, Alison. *Queen Isabella: She-Wolf of France, Queen of England*. Londres: Pimlico Books, 2006.
- Weitzmann, Kurt. "Der Paríser Psalter Ms. Grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance". *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (Leipzig, 1929): 178-194.
- \_\_\_\_\_. "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension." *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976): 67-84.
- \_\_\_\_\_. *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Londres: George Braziller, 1977.
- \_\_\_\_\_. *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parísinus Graecus 923*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Byzantine Book Illumination and Ivories*. Londres: Ashgate Publishing, 1980.
- Wieck, Roger S. *The Book of Hours in Medieval Art and Life*. Londres: Sotheby's Publications, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. Nueva York: George Braziller, Inc., 1997.
- Wilson, Adrian y Joyce Lancaster. *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*. Berkeley: The University of California Press, 1984.



Winn, Mary Beth. "Biblical Typology in the Border of French Books of Hours (1488-1510)". *Ideas of Order in the Middle Ages, Acta* 15 (1988): 101-120.

\_\_\_\_\_. "Vérard's hours of February 20, 1489/90 and their biblical borders". *Bulletin du Bibliophile* 2 (1991): 299-330.



## *Figuras*

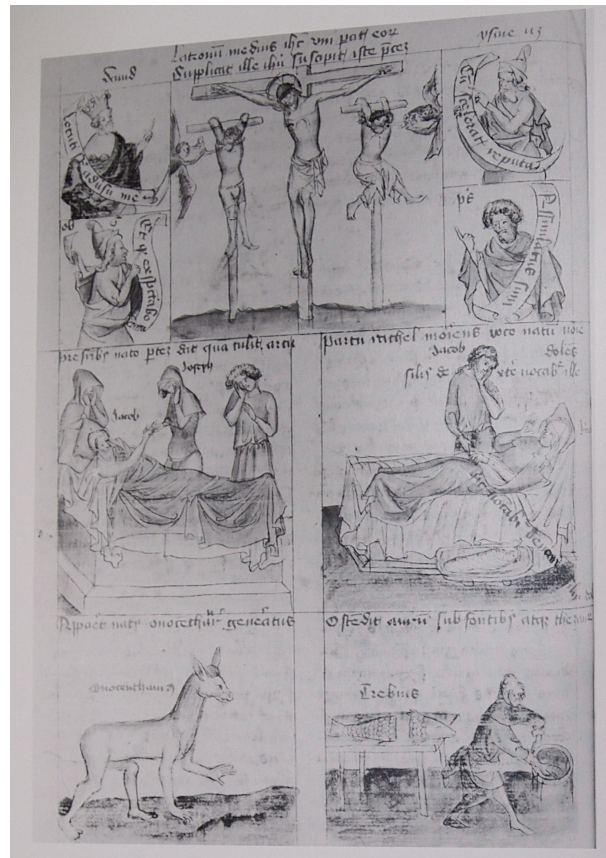
1. *Mikve*, Herodión, Cisjordania, ca. 69 d.C.



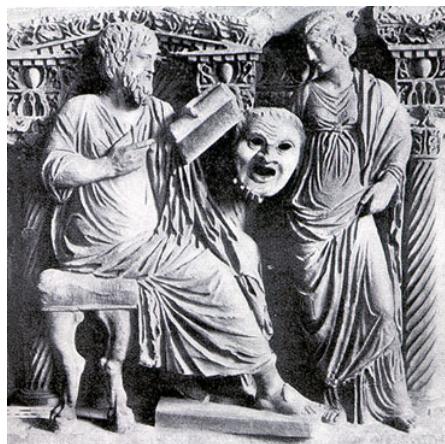
2. *Mikve*, Judenbad. Speyer, Alemania. Ca. 1128.



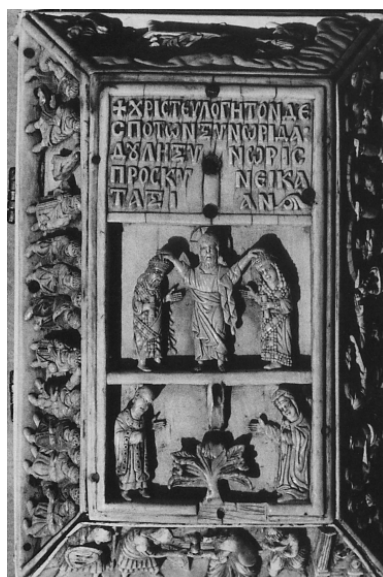
3. Crucifixión. *Concordantiae Caritatis* de Ulrich von Lilienfeld. Austria. Siglo XV. Budapest, Biblioteca de los Escolapios, CX 2, fol. 95v.



4. Un poeta y su musa. Fragmento de un sarcófago romano. Siglo II. Londres, The British Museum.



5. Cofre de David. Constantinopla, Imperio Bizantino. Ca. 866. Palazzo Venezia, Roma.





6. Tapiz de las Tres Coronaciones. Coronación de Betsabé; Coronación de María, Coronación de Ester. Catedral de Sens, Francia. Siglo XIV.





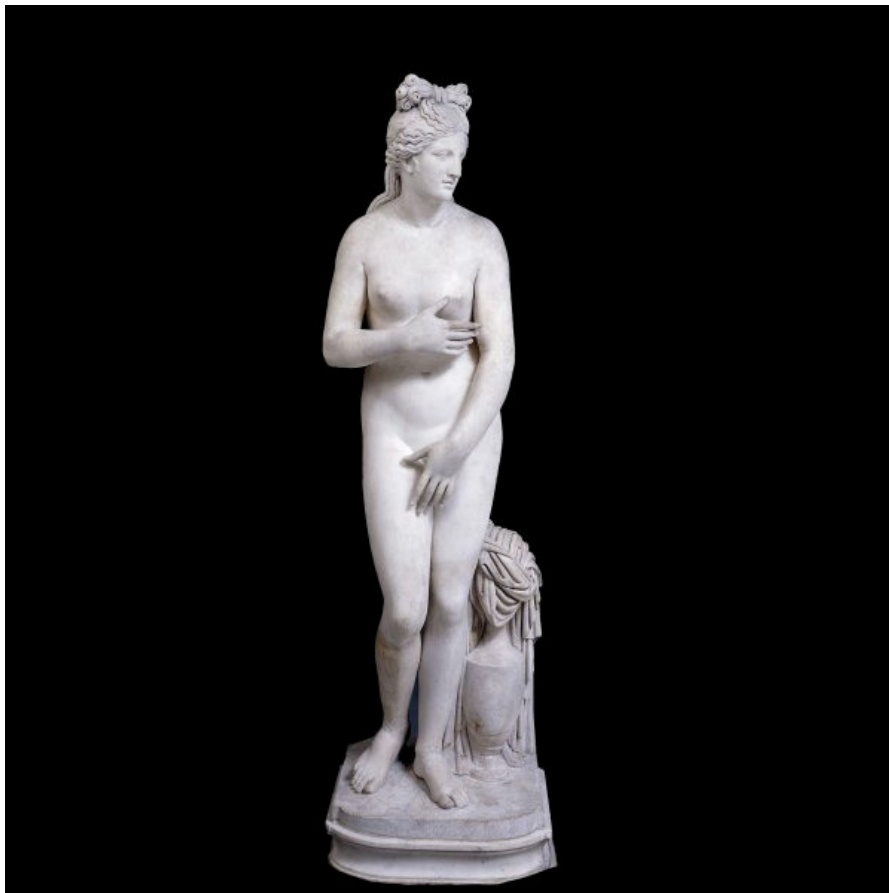
7. El tapiz de David y Betsabé. Betsabé siendo conducida al palacio; el adulterio de David y Betsabé y la muerte de Urías el Hitita; Betsabé llega al palacio para convertirse en la esposa de David; los Reproches de Natán. Bruselas, Holanda. Ca. 1510-1515. Francia, Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen.







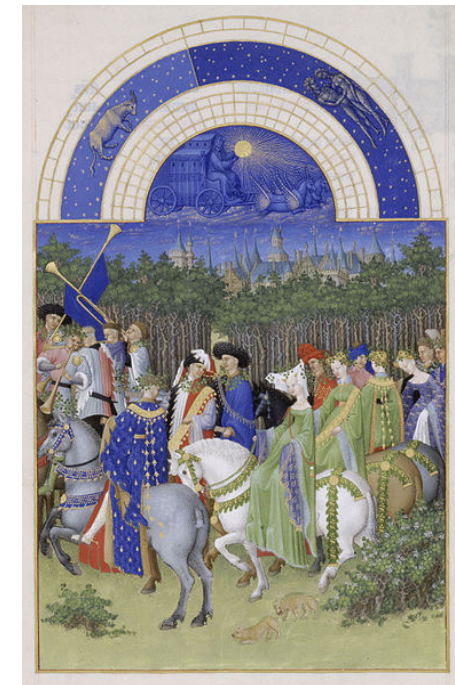
8. El baño de Venus. Escultura romana, Lazio, Italia. Mármol. Ca. 100-150 d.C. Londres, The British Museum.



9. El Juicio Final. Salmos Penitenciales. Libro de Horas. Oxford, Bodleian Library, Ms. Don. F. 33, fol 51r.



10. Febrero, Abril, Mayo y Junio. Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry. Los hermanos Limbourg. Francia. Ca. 1412-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fols. 2, 4, 5, 6.

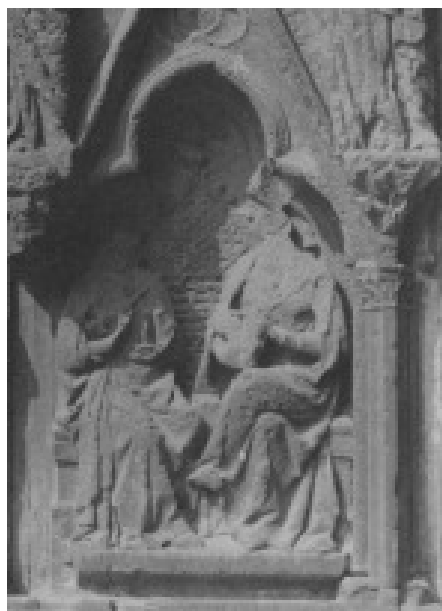
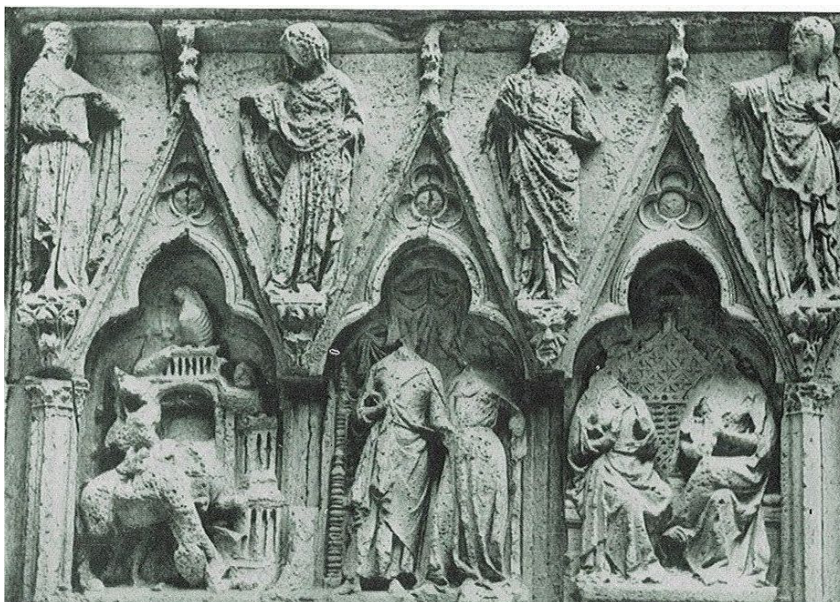




11. David y Betsabé entronados. David tocando el arpa. Tímpano de la Basílica de Trzebnica, Polonia. Ca. 1218-1230.



12. Ciclo de David y Betsabé; la boda de David y Betsabé, y David y Betsabé entronados. Portal oeste de la Catedral de Auxerre, Auxerre, Francia. Principios siglo XIV. París, Archives photographics.

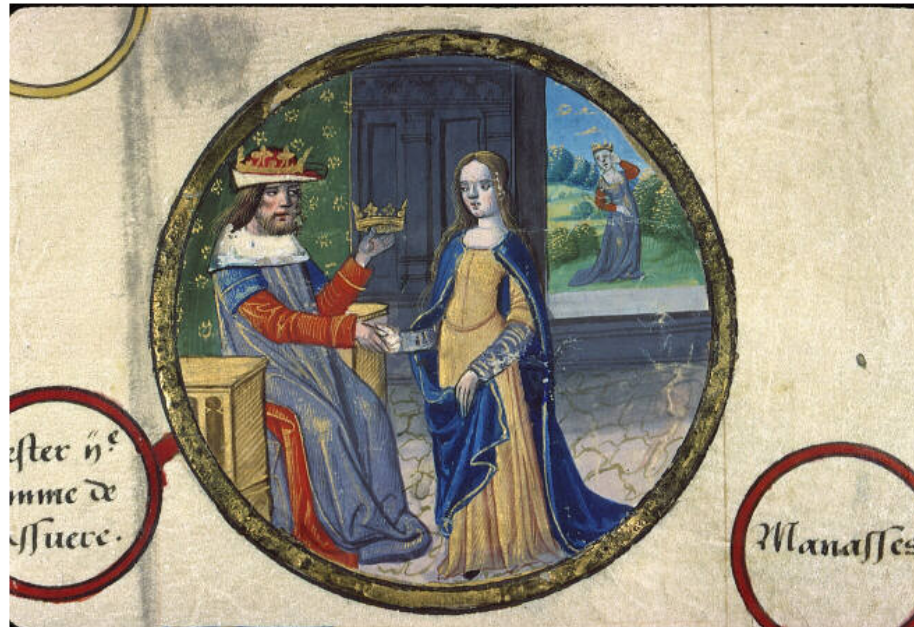


13. La muerte de Gandin. Parzival, escrito por Wolfram von Eschenbach. Niederbayern, Alemania. Siglo XIII. Munich, Bayerische StaatsBibliothek, Cgm 18, fol. 1v.

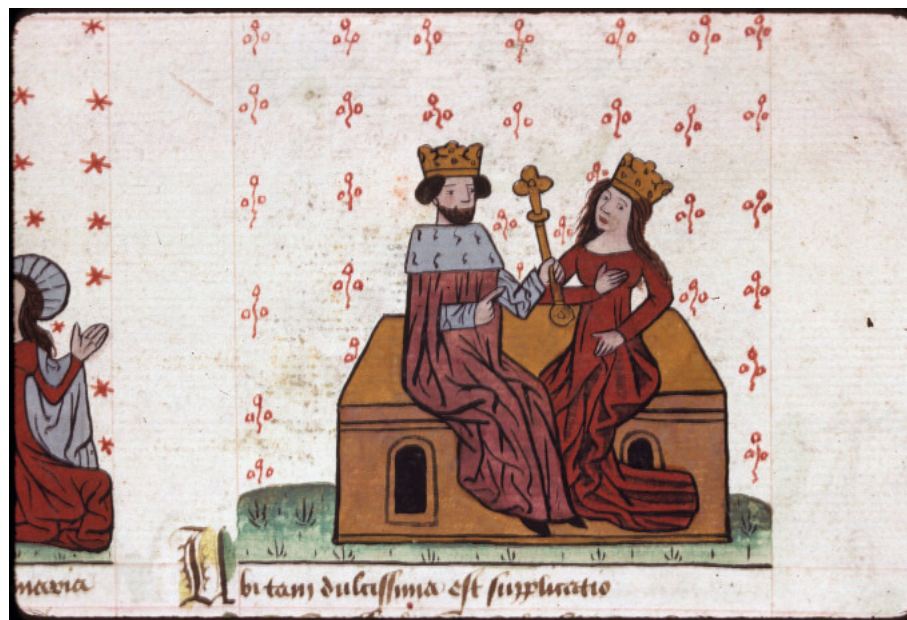




14. La boda de Ester y Asuero; Vasti desterrada. Crónica Universal (De los orígenes al siglo XVI). Francia, principios del siglo XVI. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 523.



15. Ester y Asuero. *Speculum Humanae Salvationis*. Hainaut, Bélgica, 1461. Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 245, fol. 159.



16. La Coronación de Betsabé, la Virgen María y Ester. *Biblia Pauperum*. La Haya (¿?), Países Bajos. Ca. 1405. Londres, The British Library, Ms. King's 5, fol. 28r.



17. Ester ante Asuero. Fragmento del altar de la iglesia de Basler, pintado por Konrad Witz. Temple sobre tabla. Alemania, ca. 1434-1435. Basel, Kunstmuseum.





18. Historia de Susana. Camafeo de Lotario II (artes suntuarias). Siglo IX. Francia. Museo Británico.



19. Susana y los Viejos. Biblia. Bohemia o Praga, República Checa. 1391. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.833, fol. 186v.

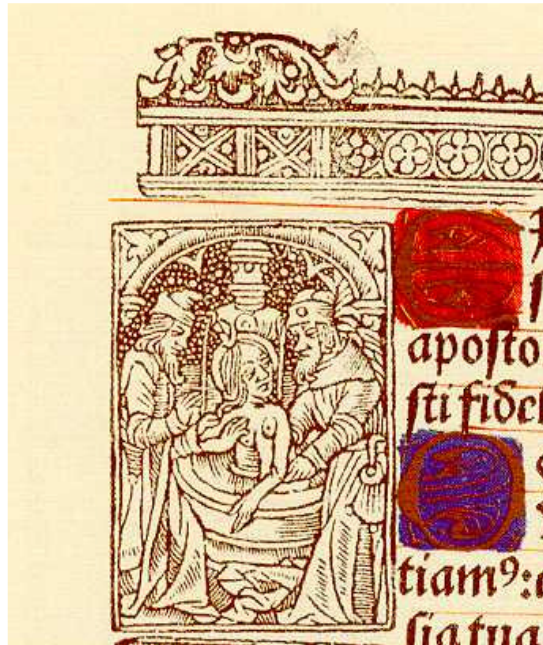




20. Susana y los Viejos. Libro de Horas. Bajo Rin con influencia parisina. Siglo XV.  
Londres, The British Library, Egerton MS 859, fol. 31.



21. Susana y los Viejos. Taller de Gillet Hardouyn. Libro de Horas. Francia, 1510. Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences.



22. Susana y los Viejos. *Fleur des histories* de Jean Mansel. París, finales del siglo XV. París, Bibliothèque nationale de France, Richelieu Manuscrits, Français 55, fol. 111v.





23. Susana y los Viejos. Libro de Horas de María de Borgoña y Maximiliano I. ca. 1477-1482. Gante o Brujas, Bélgica. Berlín, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, HS. 78, B 12, fol. 340v, 341r.



24. Susana y los Viejos. Libro de Horas. París, finales del siglo XV principios del XVI. San Marino, The Huntington Library, Ms. HM 48, fol. 16A.



25. Susana y los Viejos. *Postilla in Bibliam* de Nicolás de Lyra. Troyes, Francia. Ca. 1480. Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 129, fol. 13v.



26. Susana y los Viejos. Libro de Horas. Ca. 1480. París, Francia. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.253, fol. 248r.





27. Génesis. Biblia de Moutier-Grandval, ca. 834-843. Tours. The British Museum, Add. Ms. 10546, fol. 5r.



28. La tentación de Adán y Eva. Salterio de la Reina María Tudor. Londres o Westminster, Inglaterra. Ca. 1310-1320. Londres, The British Library, Ms. Royal 2 B VII, fol. 3v.



29. Adán y Eva en el Paraíso. Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry por los Hermanos Limbourg. ca. 1410-1414. Francia. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 25v.





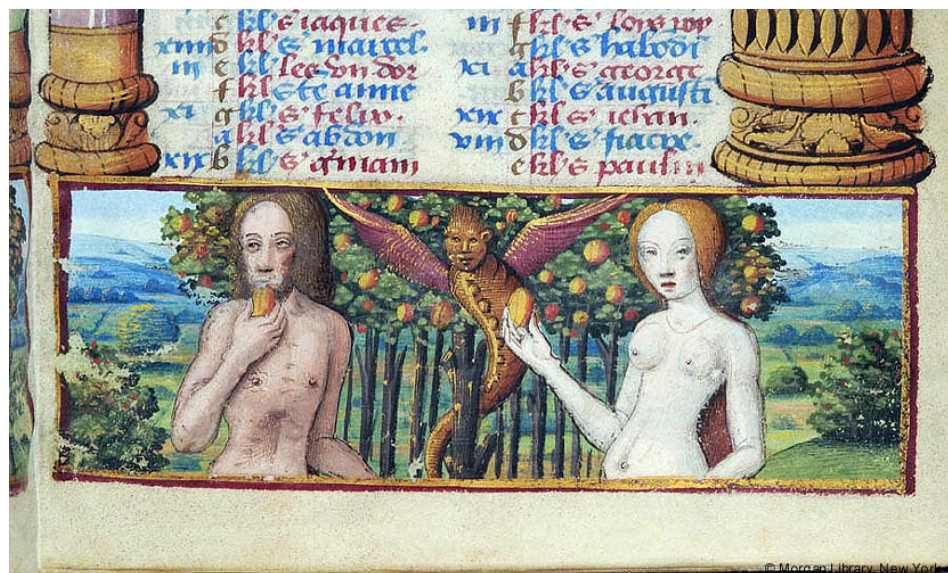
30. Adán y Eva en el Paraíso. La Ciudad de Dios, Agustín de Hipona. París, Francia.  
Ca. 1480. Mâcon, Bibliothèque municipale, Ms. 2, fol. 32r.



31. Adán y Eva. Horas de Ana de Francia. Bourges, Francia. Ca. 1470-1480. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 677, fol. 46v.



32. Adán y Eva. Libro de Horas. París, Francia. Ca. 1490-1500. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 7, fol. 3r.





33. Adán y Eva. Libro de Horas. París, Francia. Ca. 1500. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 197, fol. 17v.



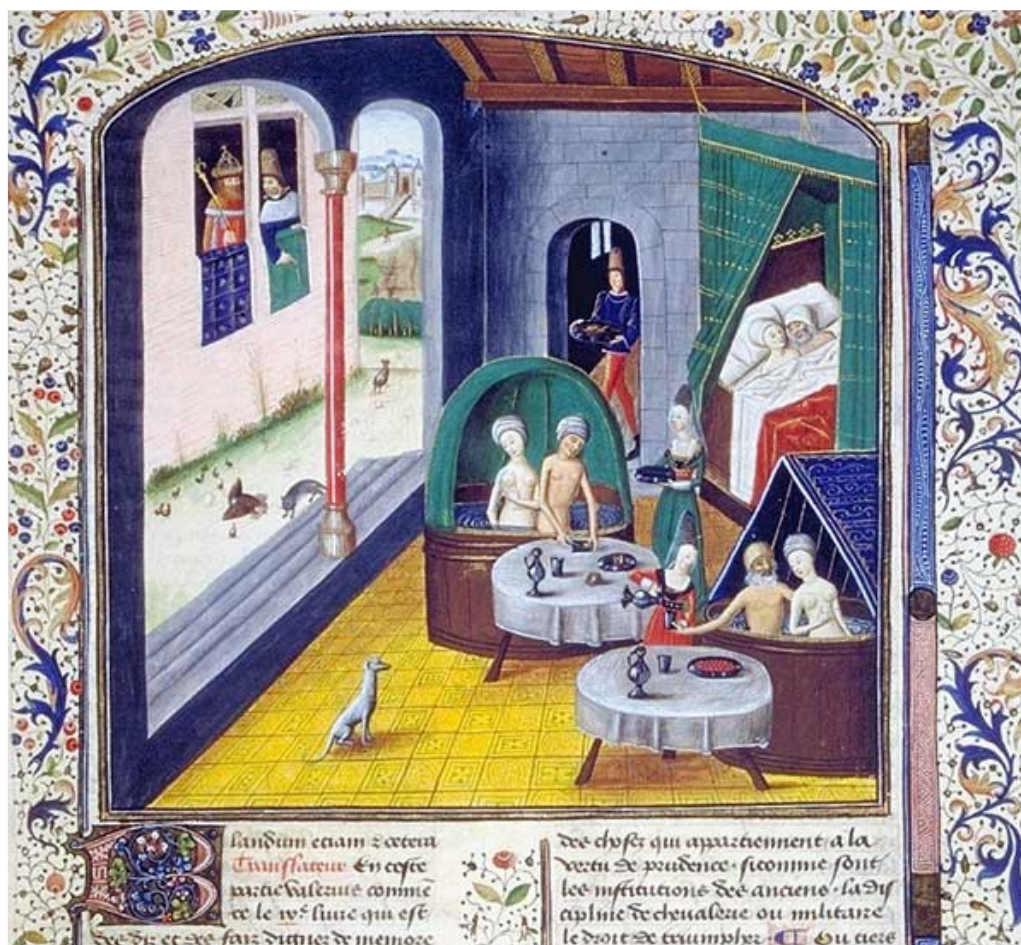
© Morgan Library, New York

34. Sergius Orata en los baños. *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo.  
Siglo XV. París, Bibliothèque nationale de France, Richelieu Manuscripts,  
Français 287, fol. 181.





35. Los baños de vapor. *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo. Francia. Siglo XV. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5196, fol. 372.



36. Los baños de vapor. *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo. Francia, Siglo XV. National Library of Breslaw.



37. El demonio de la vanidad y la coqueta. *Livre pour l'enseignement de ses filles* de Geoffrey de La Tour-Landry (1371-1372). Plancha de la edición de 1493.

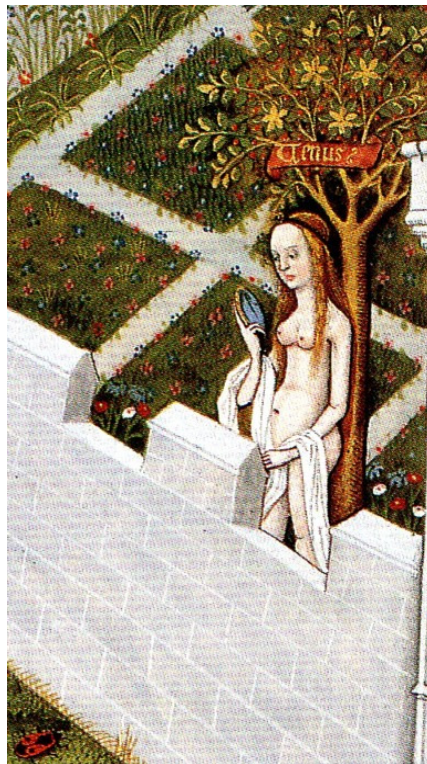




38. Jean Bondel y Nicolas Bataille. La Meretriz de Babilonia. Tapiz del Apocalipsis. Angers, Francia. Ca.1375-1379. Musée des Tapisseries, Angers.



39. Venus. *Livre des échecs amoureux moralisés* de Évrard de Conty. Jacques Legrand, *Archilogesophie*. París, Francia. ca. 1496-1498. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 143, fol. 198v.



40. El Juicio de Paris, borde inferior izquierdo. Libro de Horas. Ruan, Francie. Ca. 1470-1480. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 312, fol. 80r.





41. Sirena con peine y espejo. Evangeliario Romano. Aviñón, Francia. Ca. 1320-1330. Aviñón, Bibliothèque municipale, Ms. 23, fol. 151r.



42. Sirena con espejo y peine. Libro de las Propiedades de las Cosas, Bartolomé Anglicano. Languedoc, Francia. Ca. 1350-1355. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1029, fol. 258v.



43. Sirena con espejo y peine. Borde inferior. Libro de Horas. Flandes, Bélgica.  
Siglo XV. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 502, fol. 151v.



44. Sirena con peine y espejo. Libro de Horas. Savoie, Francia. Siglo XV. Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, Ms. 84, fol. 67v.





## *Catálogo*

### *Betsabé en la miniatura medieval*

Las imágenes que comprenden este catálogo han sido el resultado de varios años de búsqueda en manuscritos miniados originales, en facsímiles, en trabajos de investigación impresos sobre la miniatura medieval y en las colecciones fotográficas y digitales de las bibliotecas universitarias, públicas, municipales y nacionales de diversas partes del mundo. La biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid contiene una gran colección de facsímiles y allí se realizó el estudio de varios manuscritos, entre ellos el del Salterio de Chludov (Moscú, MHE, Ms. 129) y el de las Biblias Moralizadas de Viena (Viena, ÖNB, Códice Vindobonensis 2554) y de San Luis (Toledo, Tesoro de la Catedral, Toledo I y Nueva York, PML, Ms. M. 240). En la Biblioteca Nacional de España tuve la oportunidad de trabajar directamente con el Libro de Horas de Carlos V (Madrid, BNE, Ms. Vit. 24-3) y varias *Biblias Pauperum* que desafortunadamente no contenían la iconografía de Betsabé. Durante mi estancia de investigación en el Departamento de Estudios Medievales de la Universidad Central Europea en Budapest, conseguí realizar un estudio directo del Libro de Horas que se encuentra en la Academia de las Ciencias de Hungría (Ms. Ant. 76) y con un *Concordantiae Caritatis* en la Biblioteca de los Escolapios de Budapest (Ms. CX 2). Durante mi estancia en Londres conseguí trabajar con uno de los mejores facsímiles de la Biblia Moralizada de OPL que se encuentra en el Instituto Warburg y con varios Salterios (Londres, BL, Ms. Royal 2BVII, Ms. Add. 40731), la *Biblia Pauperum* (Londres, BL, King's Ms. 5) y varios Libros de Horas (Londres, BL, Egerton Ms. 3277, Ms. Add. 18850, King's Ms. 7 y Ms. Harley 2969) que se encuentran en la British Library. Finalmente, durante mi estancia en el Instituto de Investigación de J. Paul

Getty en Los Ángeles, trabajé directamente con uno de los fragmentos del Libro de Horas de Luis XII (Los Ángeles, JPM, Ms. 75,2003.105.recto) y realicé una visita al Huntington Library, en San Marino, donde tuve la oportunidad de ver su colección de Libros de Horas (San Marino, HL, Ms. HM 1250, Ms. HM 1181, Ms. HM 1161, Ms. HM 1147 y Ms. HM 1168). El número de manuscritos que contiene la iconografía de Betsabé es mayor que el que aparece reflejado en este catálogo. Con cada nueva digitalización de un manuscrito en las bibliotecas mencionadas con anterioridad, se incrementa los ejemplos iconográficos donde aparece Betsabé. Sin embargo, las imágenes aquí recogidas forman una de las colecciones iconográficas de Betsabé más completas que se han llevado a cabo hasta el momento. El catálogo está organizado siguiendo la creación de los distintos tipos de manuscritos que contienen la iconografía de Betsabé dentro de un marco cronológico.

## *Sacra Parallela o Florilegium*





**Manuscrito:** *Sacra Parallela*.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Palestina.

**Fecha:** Segunda mitad del siglo IX.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923, fol. 282v.



**Manuscrito:** *Sacra Parallela*.

**Iconografía:** Natán y Betsabé.

**Lugar de origen:** Palestina.

**Fecha:** Segunda mitad del siglo IX.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923, fol. 323r.



**Manuscrito:** *Sacra Parallela*.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Palestina.

**Fecha:** Segunda mitad del siglo IX.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923, fol. 323r.



**Manuscrito:** *Sacra Parallela*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Palestina.

**Fecha:** Segunda mitad del siglo IX.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923, fol. 323r.



## *Homilías de Gregorio Nacianceno*





**Manuscrito:** Homilía de Gregorio Nacianceno.

**Iconografía:** Los reproches de Natán; escenas de la vida de Cristo.

**Lugar de origen:** Constantinopla, Imperio Bizantino.

**Fecha:** ca. 879-883.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Graecus 510, fol. 143v.





## ***El Salterio***





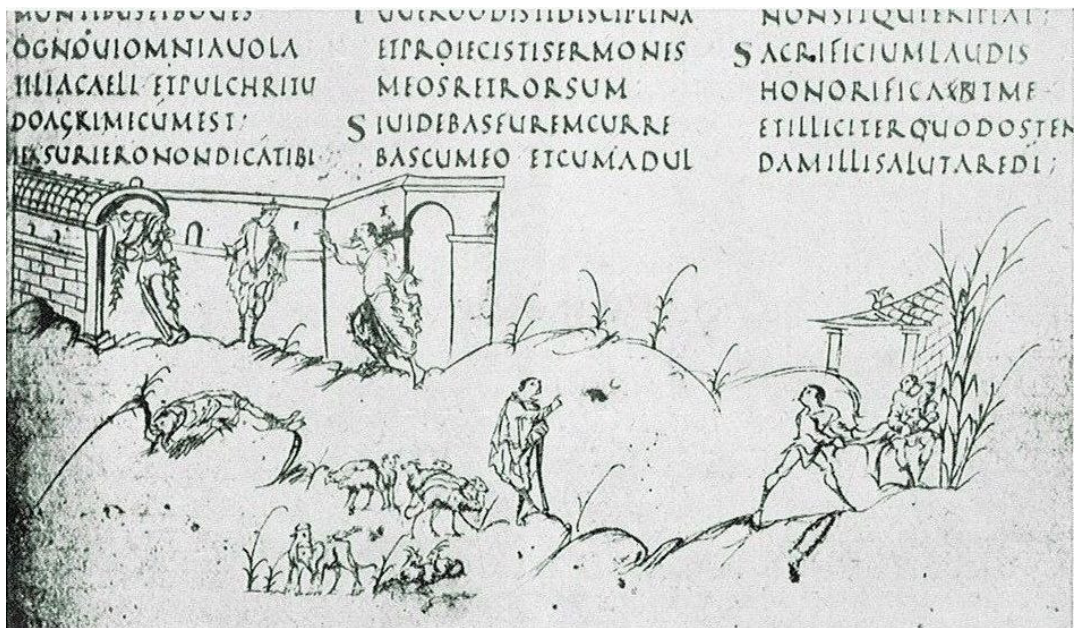
**Manuscrito:** Salterio de Utrecht.

**Iconografía:** Los reproches de Natán; parábola del hombre rico y el hombre pobre.

**Lugar de origen:** Reims.

**Fecha:** ca. 816-835.

**Localización, Signatura:** Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 32, fol. 29r.









**Manuscrito:** Cubierta del Salterio de Carlos el Calvo (marfil y orfebrería).

**Iconografía:** Los reproches de Natán; parábola del hombre rico y el hombre pobre.

**Artista(s):** Groupe Liuthard.

**Lugar de origen:** Catedral de Metz, Alemania.

**Fecha:** Siglo IX.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 1152.





**Manuscrito:** Salterio griego de París.

**Iconografía:** Los reproches de Natán (Betsabé está borrada); arrepentimiento de David.

**Lugar de origen:** Constantinopla, Imperio Bizantino.

**Fecha:** Siglo X.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Cod. Gr. 139, fol. 136v.



**Manuscrito:** Salterio griego de Bristol.

**Iconografía:** Los reproches de Natán.

**Lugar de origen:** Constantinopla, Imperio Bizantino.

**Fecha:** Siglo XI.

**Localización, Signatura:** Londres, The British Library, Add. Ms. 40731, fol. 82v.





**Manuscrito:** Salterio de Canterbury.

**Iconografía:** Los reproches de Natán; muerte de Urías el Hitita; parábola del hombre rico y el hombre pobre.

**Lugar de origen:** Canterbury, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1200-1250.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 8846, fol. 88v.

itaq; p's iste n' exhortans ad culpe imitationē. s. m'itans ad timorē in q'd caueant hoīes q'd si lapsi fuerint: m'itans p'p'ea ad hoc p'ponit: et cōterf legē et carat: ut sic lapsi maiors timorē m'itans. et sicut caueat facit eos q' n' cōdunt: sic de paros n' uult ros q' de d'cedunt. Ituluf sic expōit: p's iste. d'caud p'p'ie de se loquens: et uult p'p'ie de se m'itans. de eo negono f'is. cū. i. q'n uenit ad eum na chan p'p'ia. et q' sepe aduerbat d'c'minans aut. Tunc uenit d'ico. q'm'itans ad bethsabee n' q'n d'ic'at di missu. E' p'p'ia n' uult. n' q'n suo spū id p'p'ians illū de edificanda domo d'ni amonuit. Uñ nathan ipse cor re p'it: itē q' uir sanguinū ēēt: cepit op' itē d'ic'at sa lomoniū f'itū suū opa consumandū. Itē ad singlōs p'ecantes d'ic'at m'itans ad d'ic'at p'ecantē nathan mis sus. hui' p'latū matia. E' d'ic'at p'ecantē oīb' aliis pe nitentib' se in exēptū de g'ustūm' ēm'mib' peni tenti: et n' despari d'ponens. Intēdo. E' d'ic'at de g' uisūm' it' de sp'are ut tū attendē parū magnū cēdit: itē tamant: et cōdunt: p' magnitudinē uultis n' despar. o'odut sicut in aliis ita in isto

n' factum n' aīum ex'ant. solum cōfessionis g'itē uirtutē: a iudice ueniam imp'orant. Prima itaq; parte a p'sona iudicis tenuolentā capiat p' m'iam p'mo. dēnde p' iusticiam. Nam cum d'ni hinc m'itans cōdem hinc iustū uidet: sic m'iam p'eat: ut locum relinquat iusticiā: cū i' iusticiā sit p'uit: ipse iudi cis sententiā se p'uitendo p'uitire ostendit. Uñ et a p'sone iusticiā tenuolentā. q'd si p'uit: iusticiā. q'd si p'uitur: saluatur: m'itē. E' s'c'da parte ostendit se cōfessionem h'itē de sua rōm'm' g'iali ablu tione p' baptis'mi fidem. quā sibi ex' aut cōtate di g'uitur p'uitir: m'itā et occulta s'ic: manifestā cōfessionē: tertia: ex' hac cōfessionē s'ic: p'eat. in p'p'ia p'sona p'ecatoris d'etionē et plenā reli tutionem. Quarta: q'd restituit p'soluit. s. n' hor coy aut taurōs uictimas. s. sacrificium laudis. q'n ta: letum h'itē supponens gaudendo orat dari ecclē. i. iertm' p'fectionem oīum uirtutū. ut p'fens uir tūb' g'ustūm'at: jam n' sacrificium p' p'ecō. s. sacri ficium iusticiā. q'd h'ic m'itans: in f'itō plenissime h'ic: deo exultantē offerat. Misere me d. dep

caco p'fere humilitatis. s'c'dm. m. m. Cap tat a m'itā. E' s'c'dm. m. m. E' h'ic se m'itans tiones. Accendit d'ic'at cōtēptorē: ut cor r'at. n'ficientē: ut docet cōfessionē: ut uo nosat. Q'n. i. m. i. p'p'ia capiat p'sona. T'itā sou. a iusticiā iusticiā. Intēta: i. o. pars s'c'da. cōfessionē de abluentō ēm'mib' p' mani festationem di. A p'p'ies m'itans. d'c'minat modum s' manifestate abluentōm in b'om' itat di: et baptis'mo futuro. Auertē. E' pars t'ia: et ex' p'p'ia cōfessionē: ablu se orat et restitui. Cōm'm'm' orat pro sua restitutione. Docebo m'itans. pars q'ra d'c'minat q'd emundat offerat. In qua rōra tiones m'itans. ut liberat a p'ecāt: d'ic'at uocūf sacrifici. Benigne. s. m. b. pars q'n ta orat p' p'fectionem iertm'. Tunc accipiat. s. i. sacrificium iusticiā. q'd non offerat p' p'ecato. h'ic sunt g'arum actōes nunc. in futuro laus eterna.



Arguente nathan rex n' erubuit p'ecāt p'p'ie cōfessionē. n' ex' se ex'ant ut soler homo. et a se penas ex'ant. q's uir f'etere aliquat' coarctat: in cōsp'ctu om'itū se r'itū ablat: cūf' m'itans ameba tur: ip' h'ic sp'at' humilitatē o stendit q' a deo ualeat penitentib'.

Q'ic penitentia p's p'us fre quentatur q' h'ic magnū humi litas ostendit: q' hoc ē con p'acum sup'p'atōnis g'entis q'd i' m'itans p'funt m'itple. q' h'ic m'itans d'ic'at ut m'itans. I'guata ē. sup' m'itans. P'uitentur: et c. s. cōm. a. f. i. m'itans. et p' m'itans. p'funt. E' p'ecāt ē. m. a. m'itans: a pio m'itans p'eat. d'ic'at q' d'ic'at t'ia foronib' h'ic cōm'p'at' m'itans p'uitit: foron id d'ic'at. Docebo m'itans uas tuas: et a. a. c. quia p'ruitit p' h'ic p'latū p'uitit.

In fine psalmi d'ic'at cum uenit ad

eum nathan p'p'ia q'n m'itans

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

ad bersabee.

Dauid p'ponit h'ic exēptū q' cadendi s' h'ic cadis resingen dit: ne despes.

Pro m'itans p's ē remissionis.

Capit' a p'sona iudicis p'm'iam et iusticiā q' p'uitit debet: h'ic quia sacrificiū q'd ē a sua p'sona.

Vitōm cantuū d'ic'at q'n uenit ad eū na chan p'p'ia q'n m'itans ad bethsabee legend' ad t'ecionē t'ic'at p'p'ie: et acc

In fine ps e uenit ad eū nathan p'p'ia q'n m'itans ad bethsabee.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.

ap'p'os t' p'ant' eligē uox p'p'ie p'p'io penitent' et uox p'ant' ad penitentiam.



**Manuscrito:** Salterio Inglés.

**Iconografía:** El baño de Betsabé; Los reproches de Natán; David orando ante Dios.

**Artista(s):** William de Brailes.

**Lugar de origen:** Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1240.

**Localización, Signatura:** Oxford, New College, Ms. 322, s/f.



**Manuscrito:** Salterio de Isabel de Francia.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor; David orando ante Dios.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1255.

**Localización, Signatura:** Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 300, fol. 13v.





**Manuscrito:** Salterio de San Luis.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Siglo XIII.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 10525, fol. 85v.

XCI



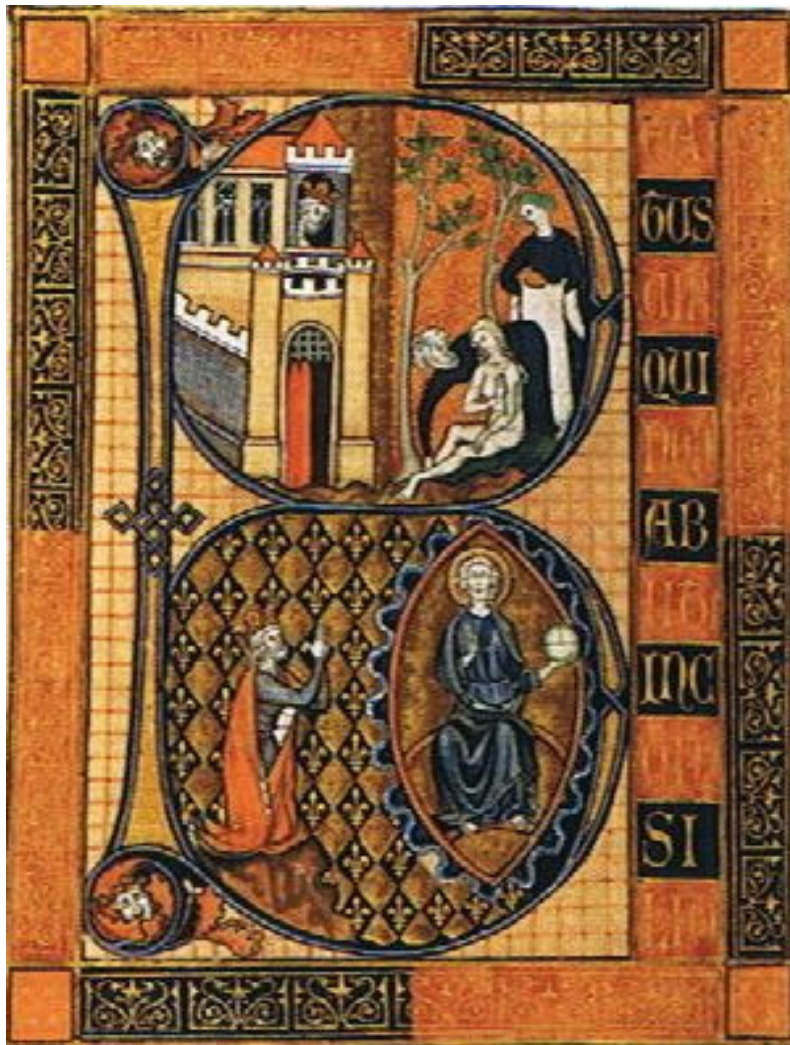
**Manuscrito:** Salterio de San Luís.

**Iconografía:** El baño de Betsabé; David orando ante Dios.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Siglo XIII.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 10525, fol. 85v.





**Manuscrito:** Salterio de la reina María Tudor o Isabel de Francia.

**Iconografía:** David viendo a Betsabé a través de una ventana.

**Lugar de origen:** Londres o Westminster, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1310-1320.

**Localización, Signatura:** Londres, British Library, Ms. Royal 2 B. VII, fol. 56v.



**Manuscrito:** Salterio de la reina María Tudor o Isabel de Francia.

**Iconografía:** Adulterio de David y Betsabé.

**Lugar de origen:** Londres o Westminster, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1310-1320.

**Localización, Signatura:** Londres, The British Library, Ms. Royal 2 B. VII, fol. 57.



**Manuscrito:** Salterio de la reina María Tudor o Isabel de Francia.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Londres o Westminster, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1310-1320.

**Localización, Signatura:** Londres, British Library, Ms. Royal 2 B. VII, fol. 63v.





**Manuscrito:** Salterio.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Sur de Italia.

**Fecha:** Siglo XV.

**Localización, Signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, HM 1041, fol. 107v.





**Manuscrito:** Salterio de Claude Gouffier.

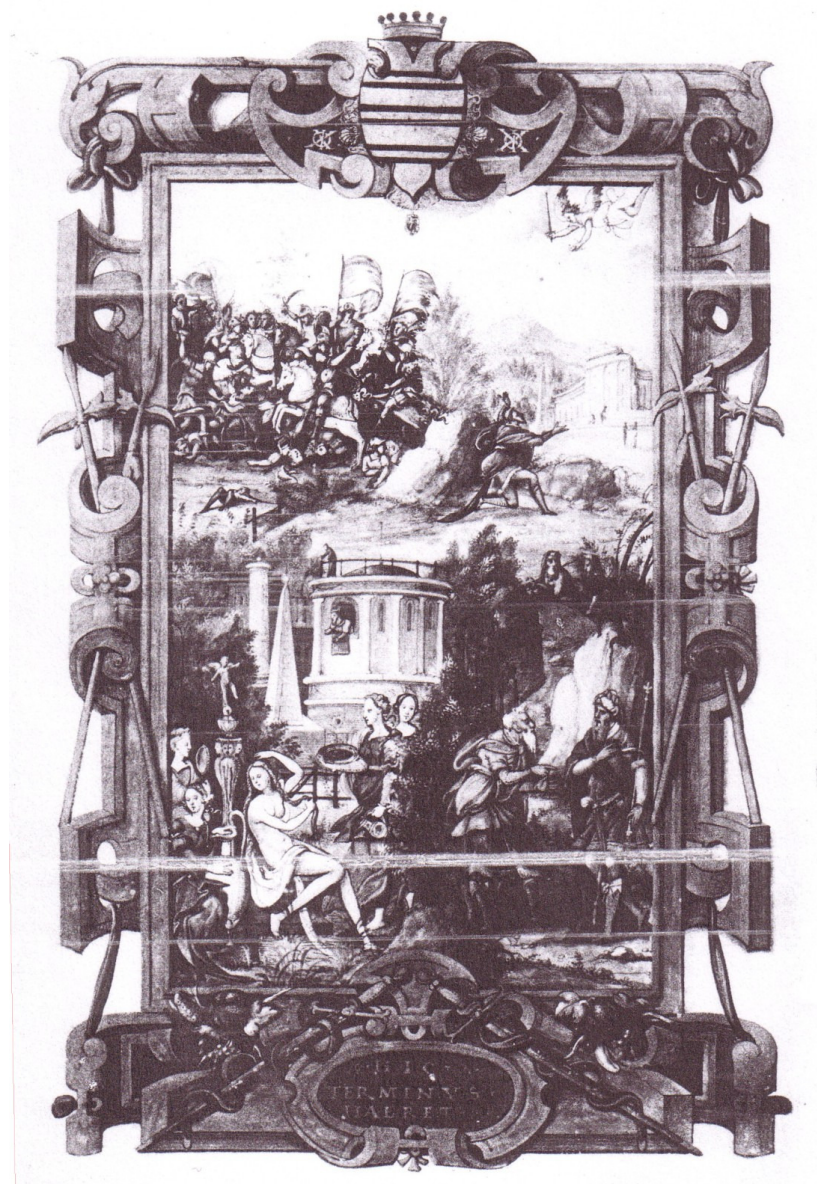
**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Taller del Maestro de las Horas de Enrique II.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ars. 5095, fol. 18v.





## ***La Biblia Miniada***





**Manuscrito:** Biblia (Libro de Reyes).

**Iconografía:** Los reproches de Natán.

**Lugar de origen:** Constantinopla (?), Imperio Bizantino.

**Fecha:** Siglo XI.

**Localización, Signatura:** Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 333, fol. 64r.



**Manuscrito:** Biblia.

**Iconografía:** Betsabé, junto a Natán, intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Champán, Francia.

**Fecha:** ca. 1170-1180.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 16745, fol. 48v.





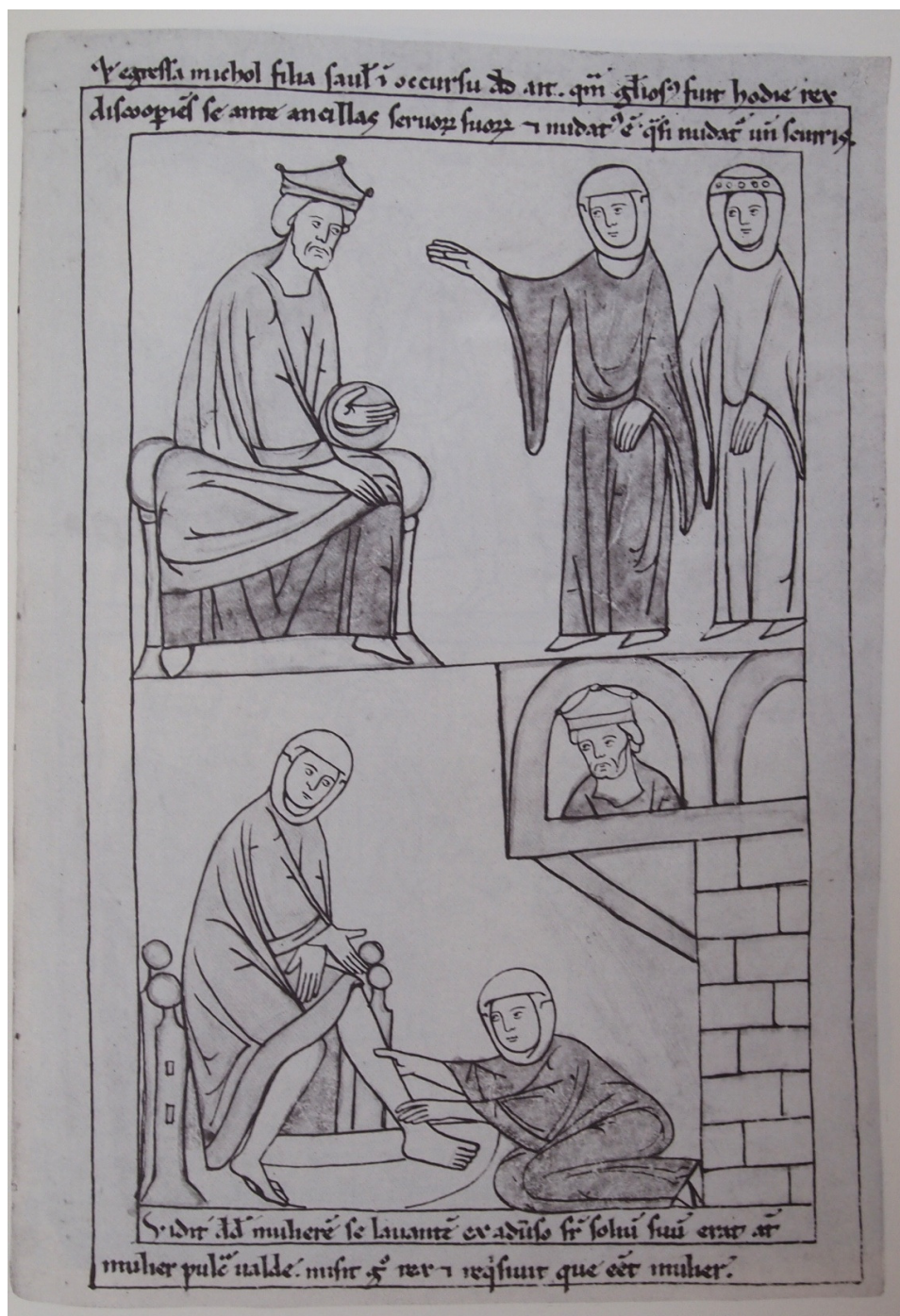
**Manuscrito:** Biblia de Pamplona (I).

**Iconografía:** Michal ante David; el baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Pamplona, Navarra (España).

**Fecha:** ca. 1194.

**Localización, Signatura:** Amiens, Bibliothèque Communale, Ms. Latin 108, fol. 94r.



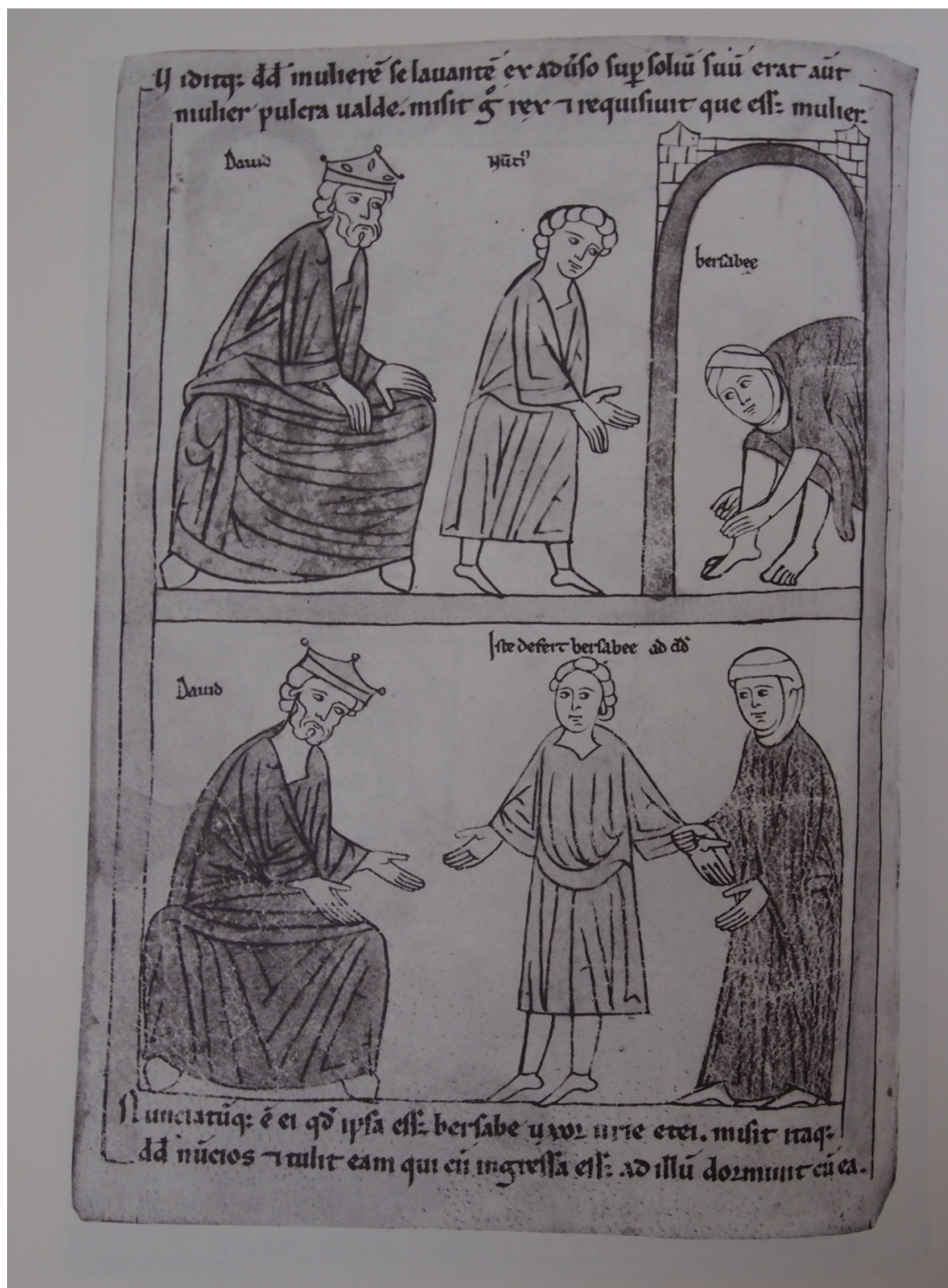
**Manuscrito:** Biblia de Pamplona (II).

**Iconografía:** David manda por Betsabé quien se está lavando y Betsabé ante David.

**Lugar de origen:** Pamplona, Navarra (España).

**Fecha:** ca. 1194.

**Localización, Signatura:** Harburg, Alemania, Biblioteca del Castillo de Harburg, Collection Prince Oettingen-Wallerstein, Ms. I, 2, lat. 4°, 15, fol. 110v.





**Manuscrito:** Biblia de Pamplona (II).

**Iconografía:** Muerte de Urías y David y Betsabé junto a su primer hijo.

**Lugar de origen:** Pamplona, Navarra (España)

**Fecha:** ca. 1194.

**Localización, Signatura:** Harburg, Alemania, Biblioteca del Castillo de Harburg, Collection Prince Oettingen-Wallerstein, Ms. I, 2, lat. 4º, 15, fol. 111v.



**Manuscrito:** Biblia de Pamplona (II).

**Iconografía:** David se entera de la muerte de su hijo; Betsabé da a luz a Salomón.

**Lugar de origen:** Pamplona, Navarra (España)

**Fecha:** ca. 1194.

**Localización, Signatura:** Harburg, Alemania, Biblioteca del Castillo de Harburg, Collection Prince Oettingen-Wallerstein, Ms. I, 2, lat. 4º, 15, fol. 112v.





**Manuscrito:** Biblia de Lothian.

**Iconografía:** Betsabé, junto a Natán, intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor (27/A); Betsabé intercediendo ante Salomón a favor de Adonías (27/B). Inicial E de I Reyes.

**Lugar de origen:** Saint Albans, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1220.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library. Ms. M.791, fol. 93r.



27/A



27/B





**Manuscrito:** Biblia Morgan o Biblia de los Cruzados.

**Iconografía:** Ciclo de David y Betsabé; David enviando a su sirviente a buscar a Betsabé y Betsabé bañándose ayudada por una sirviente; David yaciendo junto a Betsabé; David enviando a Urías el Hitita al campo de batalla.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1244-1254.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 41 v.



**Manuscrito:** Biblia Morgan o Biblia de los Cruzados.

**Iconografía:** Ciclo de David y Betsabé; Betsabé se entera de la muerte de Urías el Hitita; boda de David y Betsabé (29/A); Nacimiento del primer hijo de David y Betsabé (29/B); los reproches de Natán (29/C).

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1244-1254.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 42r.





29/A



29/B









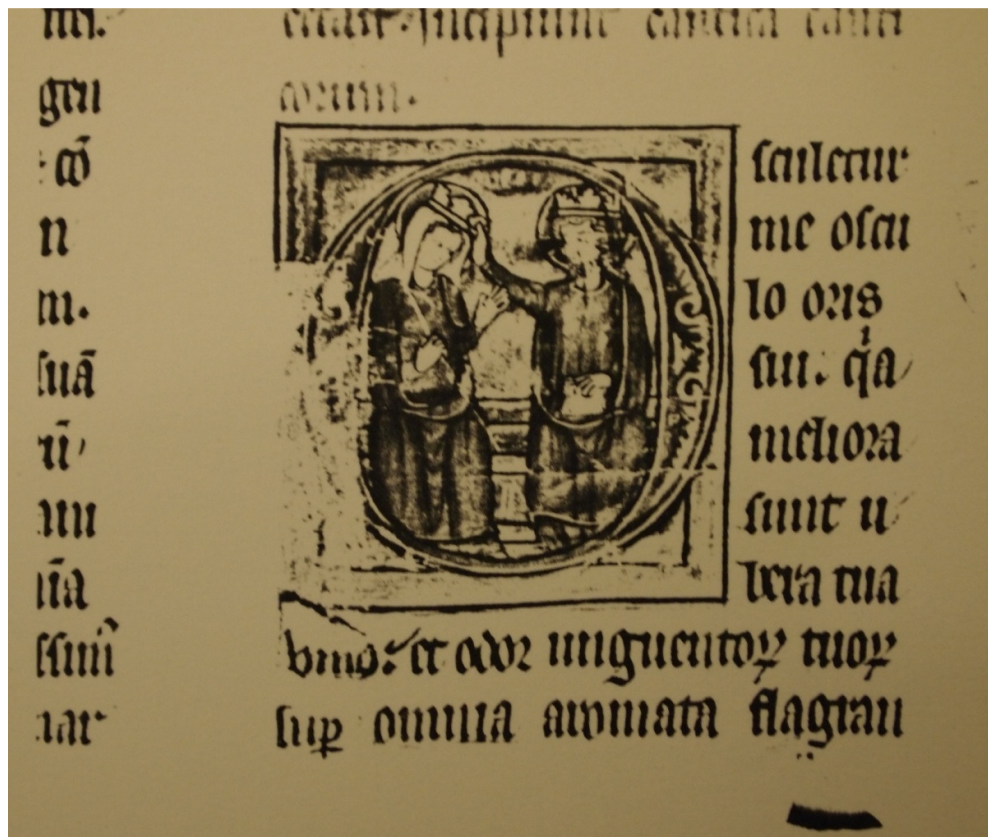
**Manuscrito:** Biblia.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Siglo XIII.

**Localización, Signatura:** Arras, Bibliothèque de la Ville, Ms. 575, fol. 50r.



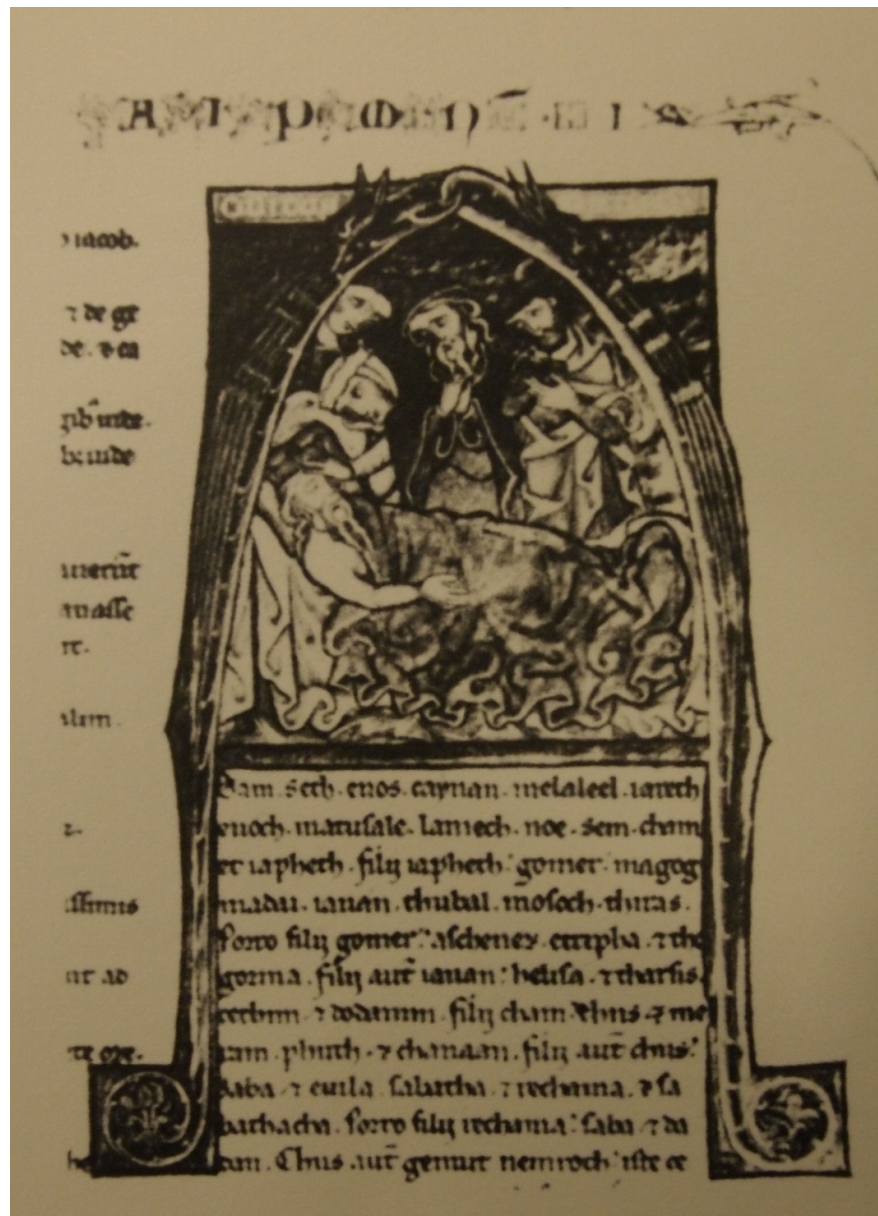
**Manuscrito:** Biblia de Heisterbach.

**Iconografía:** Betsabé presente en la muerte de David.

**Lugar de origen:** Alemania.

**Fecha:** Siglo XIII.

**Localización, Signatura:** Berlín, Bayerische Staatsbibliothek, Theol. Lat. Fol. 379, fol. 163v.





**Manuscrito:** Biblia.

**Iconografía:** Betsabé junto a Natán intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Oxford, Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1260.

**Localización, Signatura:** Leeds, Universidad de Leeds, Ripon Cathedral Ms. 1, fol. 122v.



**Manuscrito:** Biblia del Rin, *Rhimebible* de Jacob van Maerlant.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante Salomón a favor de Adonías.

**Artista(s):** Michiel van der Borch.

**Lugar de origen:** Utrecht, Alemania.

**Fecha:** 1332.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno Westreenianum, Ms. 10 B 21.





**Manuscrito:** Biblia.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Salzburgo, Austria.

**Fecha:** c. 1448.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2774, fol. 133v.





## ***Las Biblias Moralizadas***



**Manuscrito:** Biblia Moralizada.

**Iconografía:** David viendo a Betsabé en el baño; David y Betsabé yacen juntos y tienen un hijo.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1215-1230.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fol. 45r.





**Manuscrito:** Biblia Moralizada.

**Iconografía:** David ordenando a Urías el Hitita que yazca con su esposa; Betsabé siendo informada de la muerte de Urías; Boda de David y Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1215-1230.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fol. 48r.



**Manuscrito:** Biblia Moralizada.

**Iconografía:** Betsabé y Natán intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor (38/A); Betsabé y Natan junto a Salomón en mula (38/B).

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1215-1230.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fol. 48v-49.













**Manuscrito:** Biblia de San Luis (Biblia Moralisée).

**Iconografía:** David viendo a Betsabé en el baño.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca.1220-1230.

**Signatura:** Toledo I, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 120.





**Manuscrito:** Biblia de San Luis (Biblia Moralizada).

**Iconografía:** David hace traer a Betsabé ante él para yacer con ella.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca.1220-1230.

**Signatura:** Toledo I, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 121.





**Manuscrito:** Biblia de San Luis (Biblia Moralizada).

**Iconografía:** David consuela a Betsabé y se casa con ella.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca.1220-1230.

**Localización, Signatura:** Toledo I, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 122r.





**Manuscrito:** Biblia de San Luis (Biblia Moralizada).

**Iconografía:** Natán y Betsabé interceden ante David para que Salomón sea su sucesor; David corona a Salomón; Natán y Betsabé junto a Salomón a caballo.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1220-1230.

**Localización, Signatura:** Toledo I, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 129.





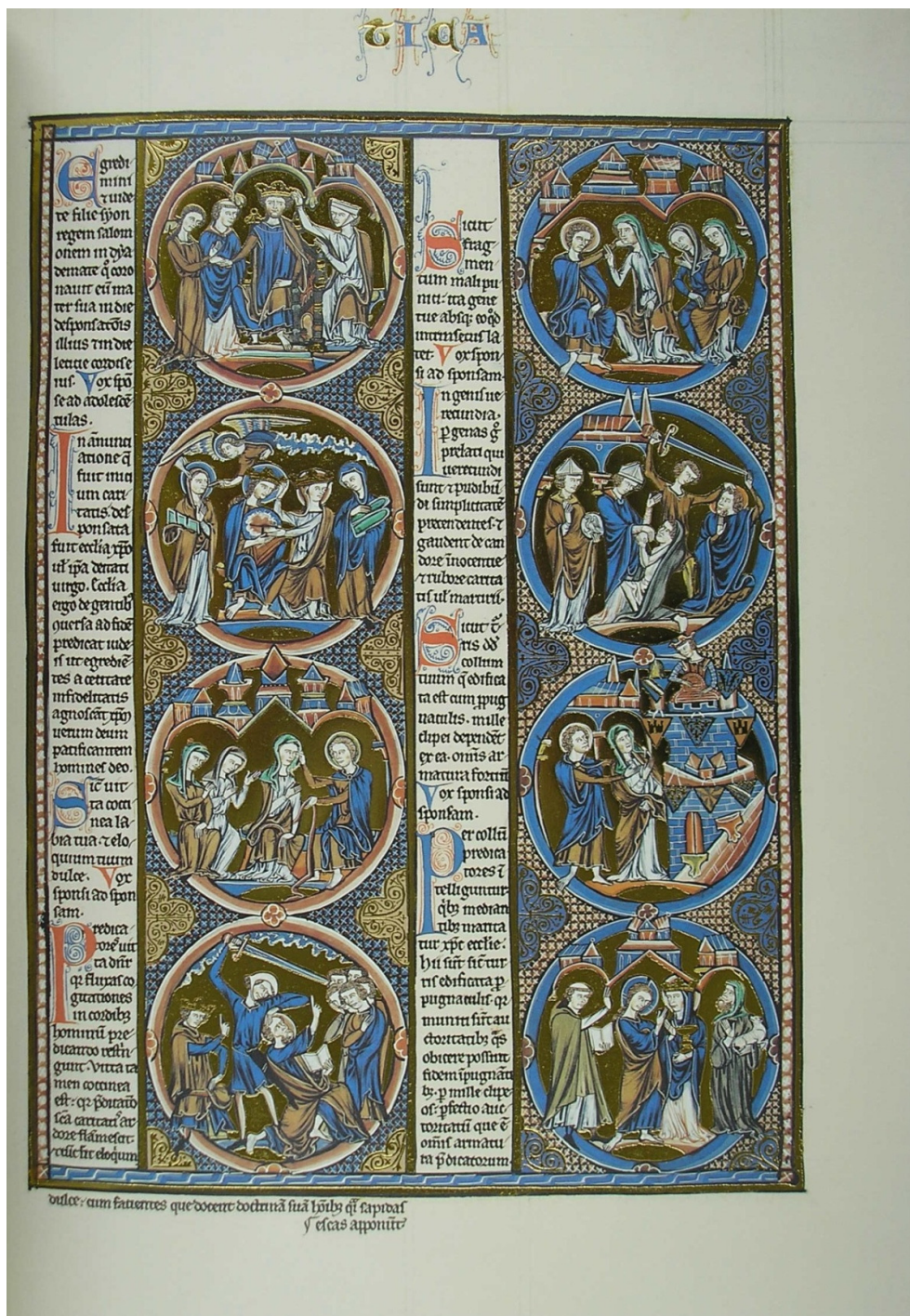
**Manuscrito:** Biblia de San Luis (Biblia Moralisée).

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón (En el Cantar de los Cantares).

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca.1220-1230.

**Localización, Signatura:** Toledo II, Tesoro de la Catedral; Pierpont Morgan Library, Ms. M. 240, fol. 78r.





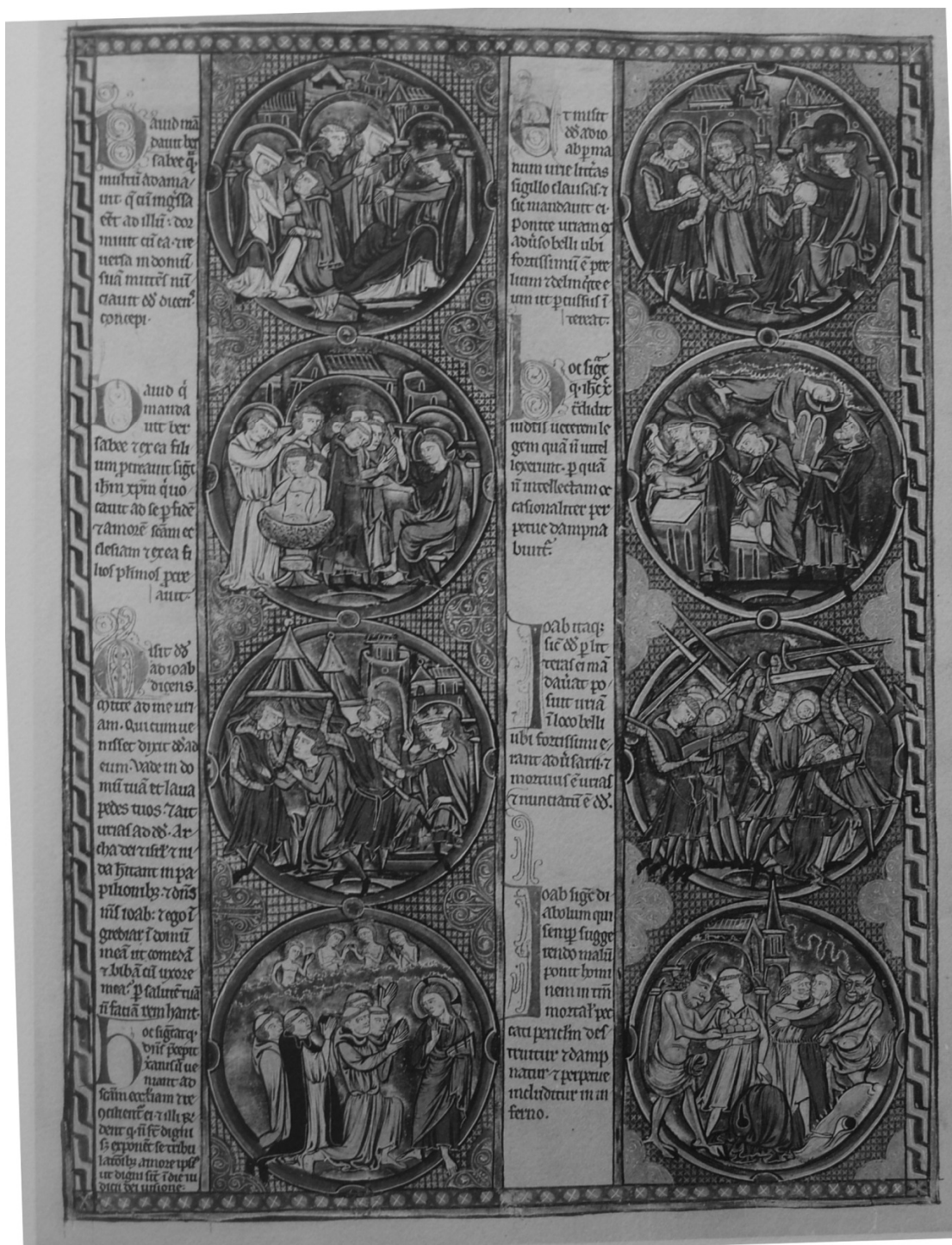


**Iconografía:** David manda traer a Betsabé ante él y yace con ella.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1230-1240.

**Signatura:** Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 153v.



**Manuscrito:** Biblia Moralizada.

**Iconografía:** David consuela a Betsabé y se casa con ella.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1230-1240.

**Localización, Signatura:** Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 154r.



**Manuscrito:** Biblia Moralisée.

**Iconografía:** Natán y Betsabé interceden ante David para que Salomón sea su sucesor; David coronando a Salomón; Betsabé y Natán junto a Salomón a caballo.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1230-1240.

**Localización, Signatura:** Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 161v.





**Manuscrito:** Biblia Moralizada.

**Iconografía:** Salomón sienta a su madre a su derecha. (El Cantar de los Cantares).

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1230-1240.

**Localización, Signatura:** Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 202.





**Manuscrito:** Biblia Moralizada del Rey Juan II el Bueno.

**Iconografía:** David viendo a Betsabé bañándose; David yace con Betsabé; Boda de David y Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca.1349-1352.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 167, fol. 76v.





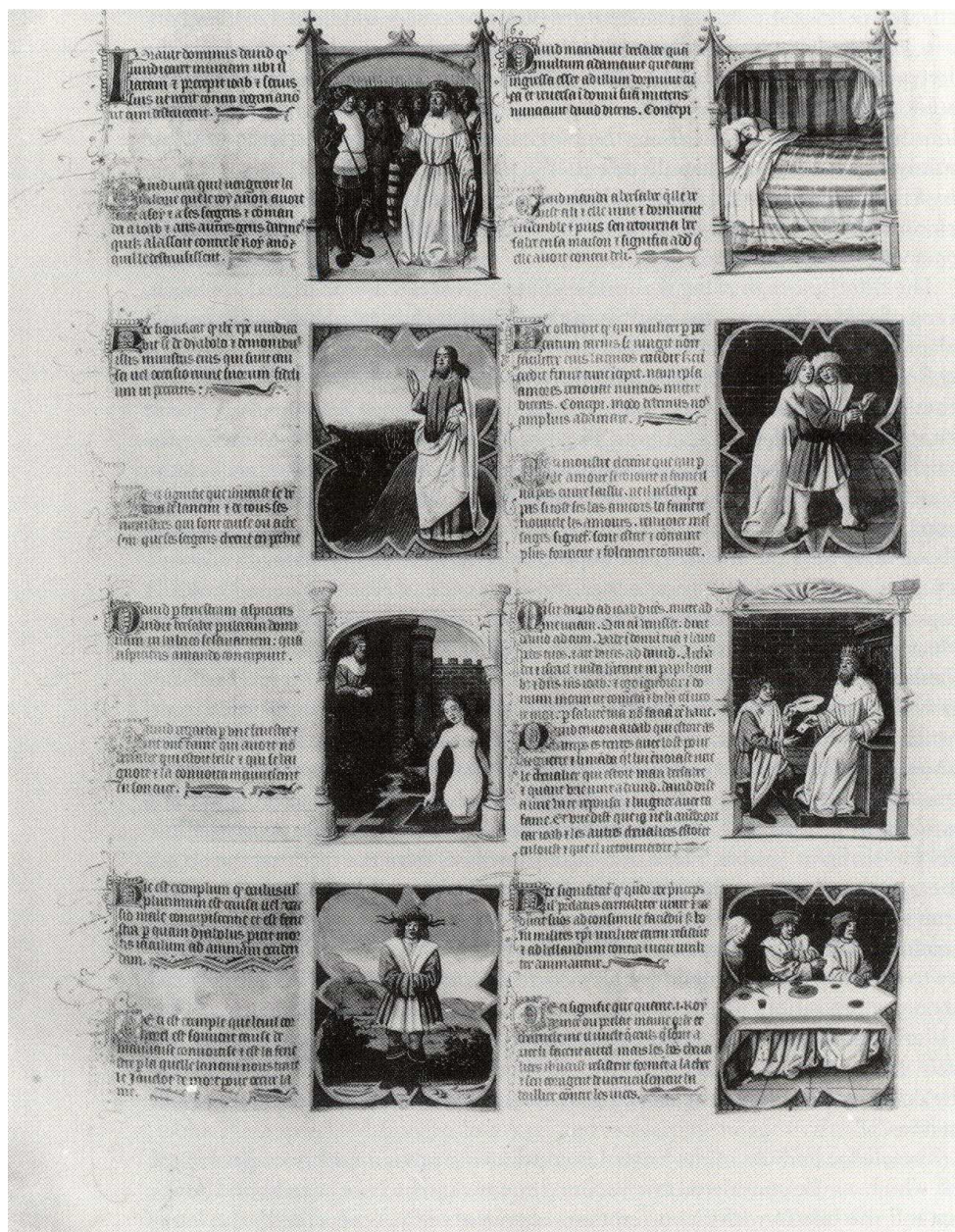
**Manuscrito:** Bible Moralisée.

**Iconografía:** El baño de Betsabé, Betsabé y David, David enviando a Urías el Hitita al campo de batalla.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque National de France, Français 166, fol. 76v.





## ***Biblia Pauperum***





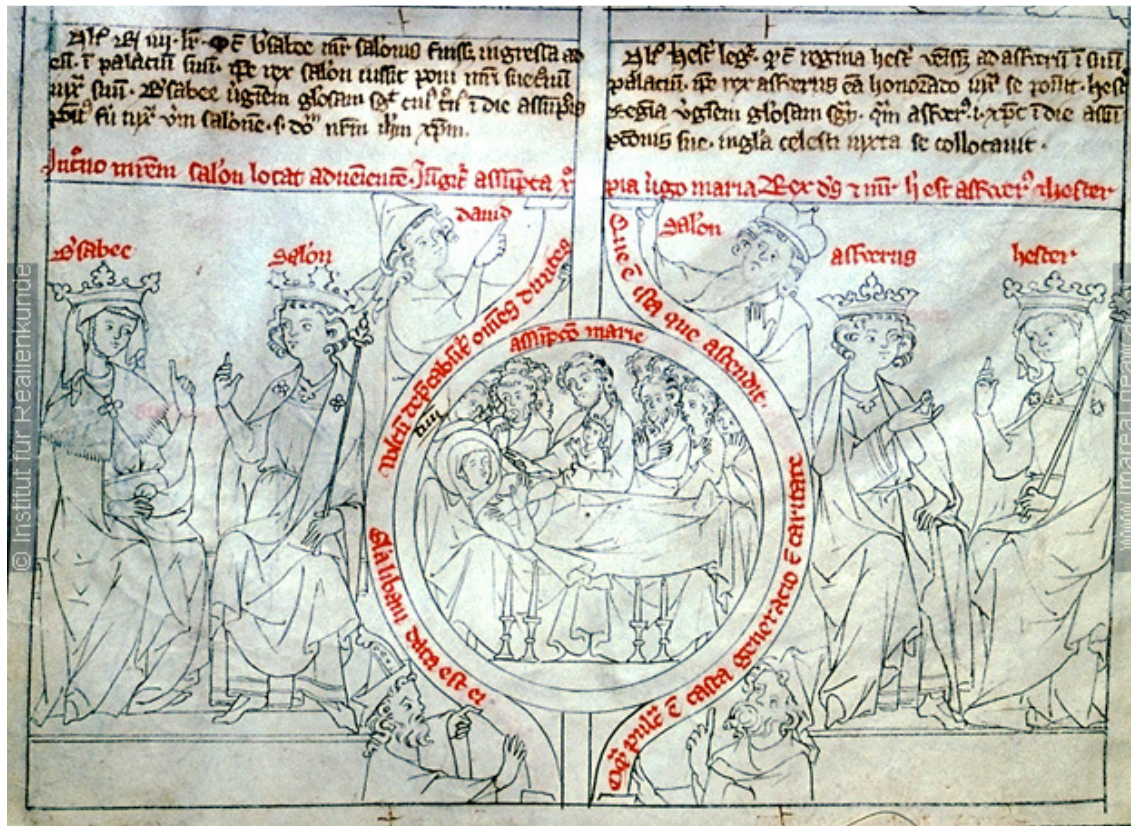
**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** San Florián, Austria.

**Fecha:** s. 1310-1320.

**Localización, Signatura:** Alta Austria, Biblioteca de la Abadía de San Florián, Codex III 207, fol. 9v.



**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha del rey Salomón; Cristo coronando a María reina de los Cielos; Ester ante Asuero.

**Lugar de origen:** Salzburgo, Alemania.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** Salzburgo, Monasterio Benedictino de San Padro, Codex VII, 43 a, fol. 144r.







**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; Dormición de María; Ester y Asuero.

**Artista(s):** Andreas Fingernagel, Martin Roland.

**Lugar de origen:** Viena, Austria.

**Fecha:** ca. 1330-1340.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1198, fol. 9v.







**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Viena, Austria.

**Fecha:** ca. 1340-1350.

**Localización, Signatura:** Alemania, Wolfenbuttel Digital Library, Cod. Guelf. 35a Helmst., fol. 21r.







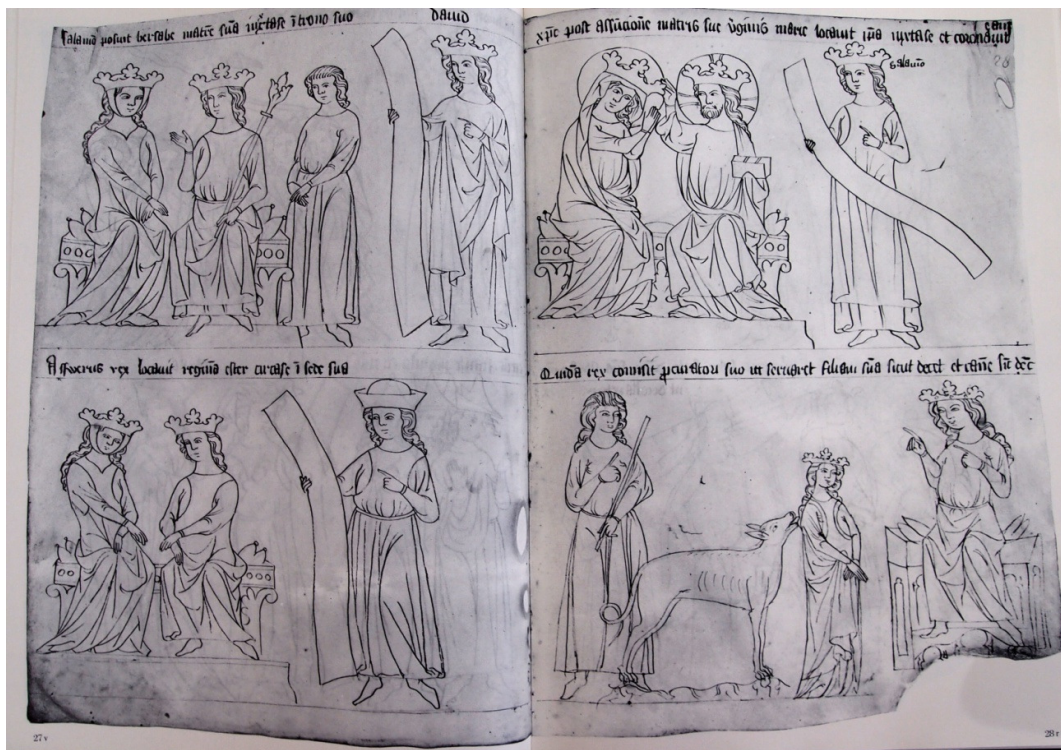
**Manuscrito:** *Biblia Pauperum* o “Liber Depictus” (También conocido como Krumauer Bildercodex).

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; Coronación de María; Ester y Asuero.

**Lugar de origen:** Austria.

**Fecha:** 1355-1360.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 370, fol. 27r.





**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Alemania.

**Fecha:** Siglo XV.

**Localización, Signatura:** Weimar, Alemania, Biblioteca Ducal de Weimar, Cod. Max., 4, s/f.







**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; coronación de María; Ester ante Asuero.

**Lugar de origen:** Salzburgo, Alemania.

**Fecha:** Siglo XV.

**Localización, Signatura:** Salzburgo, Lyceumsbibliothek zu Constanz. (Sin signatura).







**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Coronación de Betsabé; coronación de María; coronación de Ester.

**Lugar de origen:** La Haya, Países Bajos.

**Fecha:** ca. 1405.

**Localización, Signatura:** Londres, The British Library, Kings Ms. 5, fol. 28.





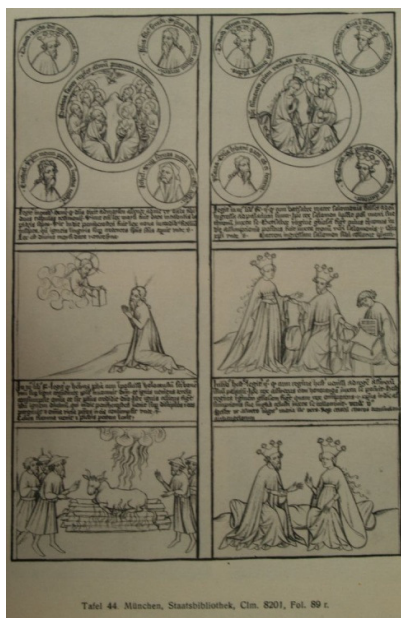
**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Izquierda, Pentecostés y escenas de la vida de Moisés; Derecha, Coronación de María, Salomón invitando a Betsabé a sentarse a su derecha y Ester y Asuero.

**Lugar de origen:** Alemania.

**Fecha:** 1414.

**Localización, Signatura:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 8201, fol. 89r.



Tafel 44. München, Staatsbibliothek, Clm. 8201, Fol. 89 r.



**Manuscrito:** *Biblia Pauperum* del Obispo Johann IV de Estrasburgo.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; coronación de María; Ester y Asuero.

**Lugar de origen:** Estrasburgo, Alemania.

**Fecha:** ca. 1440-1460.

**Localización, Signatura:** Nueva York, New York Public Library, Spencer Collection, Ms. 035, fol. 18r.



**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

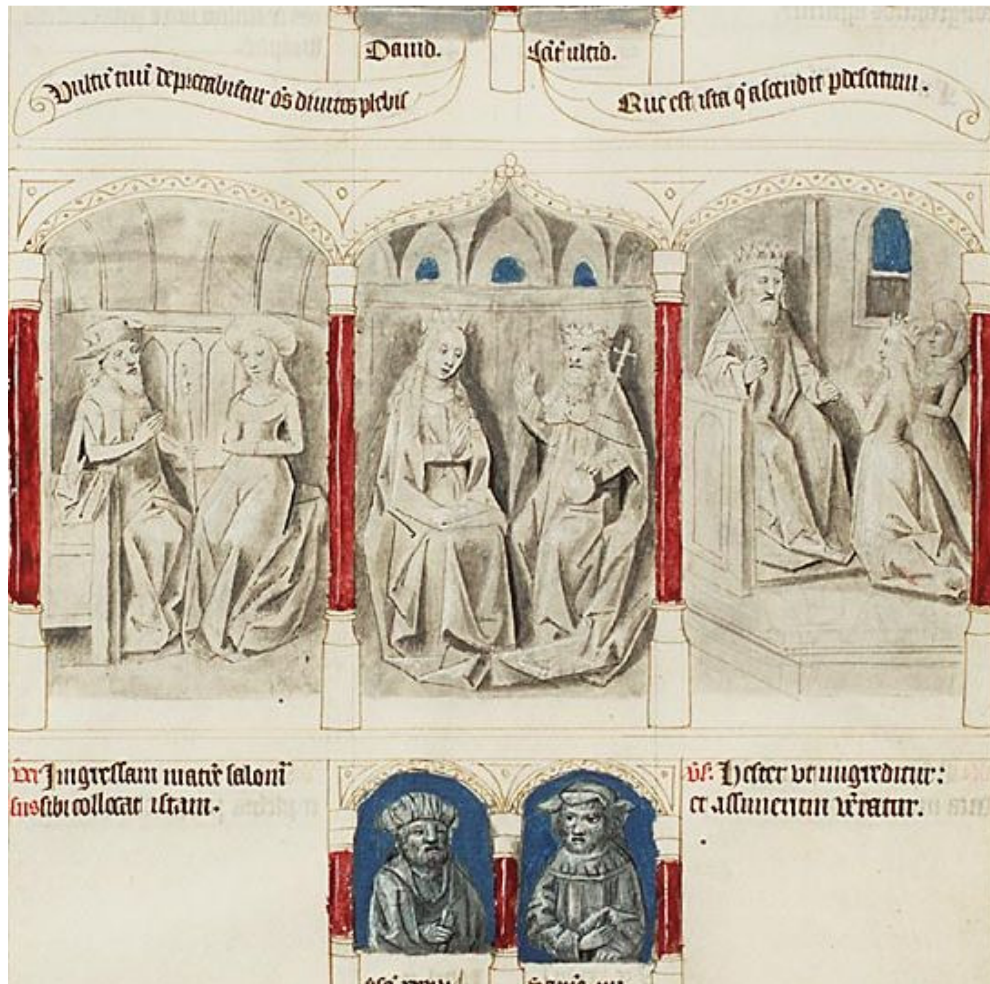
**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; María coronada junto a Cristo; Ester ante Asuero.

**Artista(s):** Hesdin de Amiens.

**Lugar de origen:** Amiens, Francia.

**Fecha:** ca. 1450-1455.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 10 A 15, fol. 37v.





**E**gitur in iij libro regum. n. m. qd.  
 Ierusalim mater salomonis fuit  
 ingressa ad eum impalavit fuit ipse rex  
 salomon iussit ponit fuit thronum  
 in eum thronum suum ierusalim uirgine  
 gloriose significat ciuitas thronus patris  
 est in eum thronum rex salomonis. salu  
 atur ihu xpi.



David.

Salomon.

**E**gitur in libro iherosolimitano. n. m. qd.  
 quod ad regina iherosolimitana  
 ad regem assuerunt in cuius palatio ipse  
 rex assuerunt honorando eum ut se  
 posuit iherosolimitana uirgine man  
 am fuit qui assuerunt i. xpi. in  
 die assumptionis fuit in gloria celesti  
 in se collatur.

Quia tunc deprecabitur os diuitum pichur

Huc est ista q. ascendit p. d. am.



**III** Ingressam uirginem saloni  
 in sibi collocat istam.



psa. xxxv.

Sapient. iii.

**VI** Iherosolimitana uirgine dicitur:  
 et assuerunt uirgine.

Gloria illi data est et dicitur aurum et saron

O qua pulchra est casta genitrix matris.

Veritas assumendo prauum: ueritas xpi se manant.



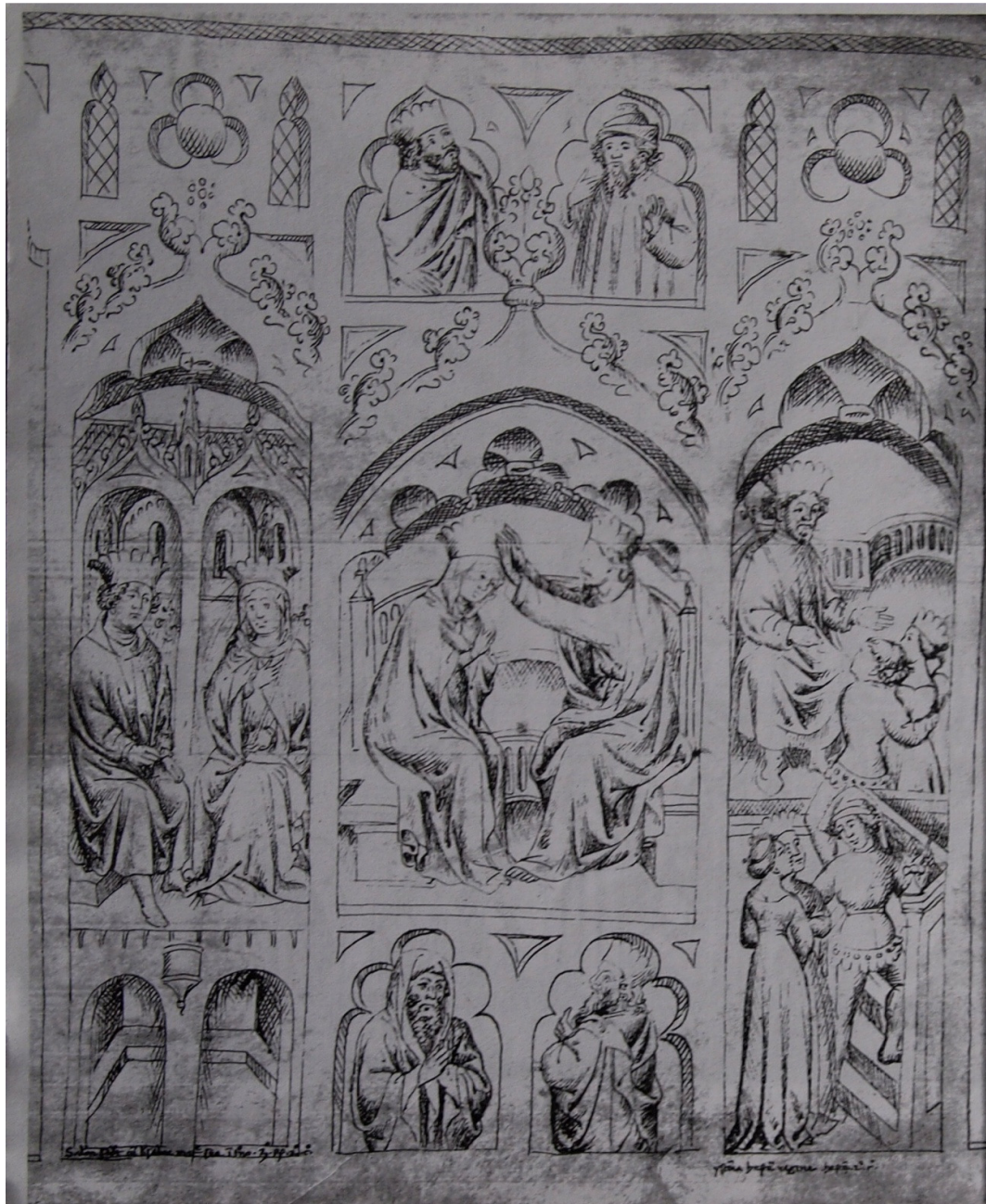
**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; coronación de María; Ester y Asuero.

**Lugar de origen:** Venecia, Italia.

**Fecha:** ca. 1450.

**Localización, Signatura:** Estambul, Museo de Serai, Rotulus Seragliensis Nr. 52.





**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; Ester y Asuero; coronación de María.

**Lugar de origen:** Alemania, sudeste.

**Fecha:** ca. 1475.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 3085, fol. 122v.



**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; María y Cristo; Ester y Asuero.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Siglo XV.

**Localización, Signatura:** Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 446, f. 42v.





Manuscrito: *Biblia Pauperum*.

Iconografía: Betsabé sentada a la derecha de Salomón; coronación de María;

Lugar de origen: Oberpfalz, Alemania.

Fecha: Siglo XV.

Localización, Signatura: Bavaria, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. CLM 28141, fol. 50.









**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; coronación de María; Ester ante Asuero.

**Lugar de origen:** Esztergom, Hungría.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, Signatura:** Esztergom, Hungría, Biblioteca de la Archidiócesis de Esztergom, Ms. Nr. I.





**Manuscrito:** *Biblia Pauperum*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Suiza (?).

**Fecha:** 1518.

**Localización, Signatura:** Heidelberg, Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 59, fol. 37r.





dem angesicht be  
geren alle reiche  
des volcks zif



wer ist die da ist  
steigt von dem  
wischen zif

David

Salomon



dass ein gong ston est empfäng in ewigkait mit der beklart

signeten mit des kais ist die

die glorie des kais  
haben ist zu geben  
zif



Wie gar ston  
ist die kaiser gepu  
rt mit klarheit  
zif

David

Salomon

Man list am iij puch der künig  
am iij da berfabe ein müter  
salomon ein giong zu dem  
sein künig salomon der sell die  
zu setzen am stul bei vñ ne  
ben seinem küniglichen stul  
berfabe bedient vñ marian  
ie müter vñ der tron an zu  
ist furt ist gepflegt worden bei  
dem stul vñ ist zu dem stund  
zif

Man list am puch der kaiser  
am iij da die künig kaiser kün  
zu ostwero dem künig im  
sein pallast da fies si der sell  
künig neben in sitzen ist kaiser  
bedient vñ marian die kaiser  
frauen vñ müter cristi die  
der sell cristi am künig aller  
künig an dem tag mer istant  
in seiner glorie neben vñ  
bei im gepflegt hat zif



***Biblia Historiada de Guyart des Moulins***





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** David enviando a Urías a su muerte; la tristeza de Betsabé.

**Lugar de origen:** Saint-Omer, Francia.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 152, fol. 126v.



**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins. (Perteneió a Clairvaux Abad de Nôtre-Dame).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París (?), Francia.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 59, fol. 171v.





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor.

**Artista(s):** Maestro del Libro de Coronación de Carlos V de Francia.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1350-1356.

**Localización, Signatura:** Londres, The British Library, Ms. Royal 19.D.II, fol. 155r.



**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** Betsabé, junto a Natán, intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Artista(s):** Maestro de Fauvel y colaboradores.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** siglo XIV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 8, fol. 147r.





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** 1372.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 10 B 23, fol. 145r.





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor; Unción de Salomón.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** 1372.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 10 B 23, fol. 153r.



**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins. .

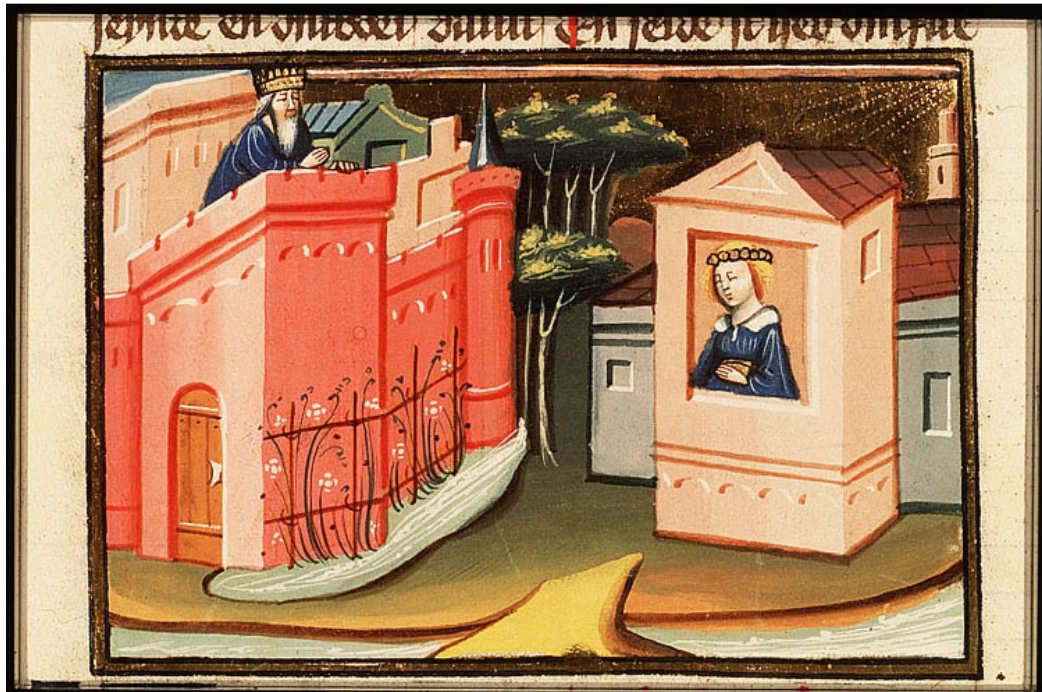
**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.; muerte de Adonías.

**Artista(s):** Maestro de Otto van Moerdrecht.

**Lugar de origen:** Utrecht, Países Bajos.

**Fecha:** ca. 1430.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno Westreenianum, Ms. 78 D 38 I, fol. 182v.





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

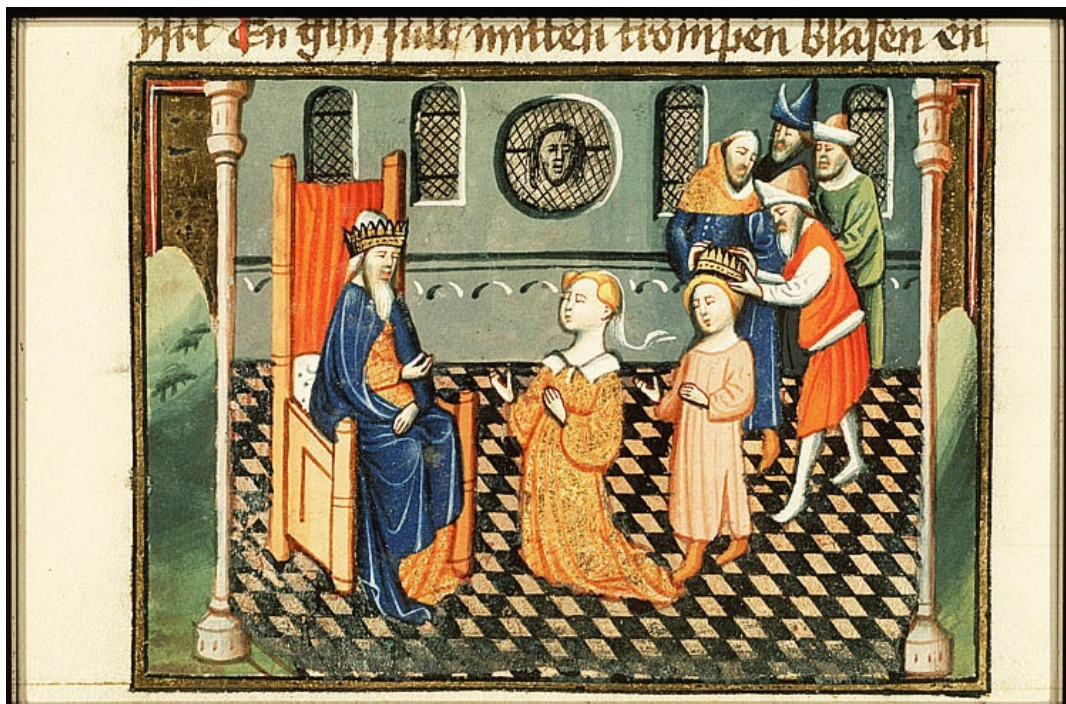
**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Artista(s):** Maestro de Otto van Moerdrecht.

**Lugar de origen:** Utrecht, Países Bajos.

**Fecha:** ca. 1430.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno-Westreenianum, Ms. 78 D 38 I, fol. 192v.



**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.; muerte de Adonías.

**Artista(s):** Maestro de Otto van Moerdrecht.

**Lugar de origen:** Utrecht, Países Bajos.

**Fecha:** ca. 1430.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno Westreenianum, Ms. 78 D 38 I, fol. 193v.





**Manuscrito:** Biblia Historiada de Guyart des Moulins..

**Iconografía:** Betsabé, junto a Natán, intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1435.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno Westreenianum, Ms. HG 10 A 19, fol. 33r.





# *Speculum Humanae Salvationis*



**Manuscript:** *Speculum Humanae Salvationis.*

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Italia.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 9584, fol. 56r.



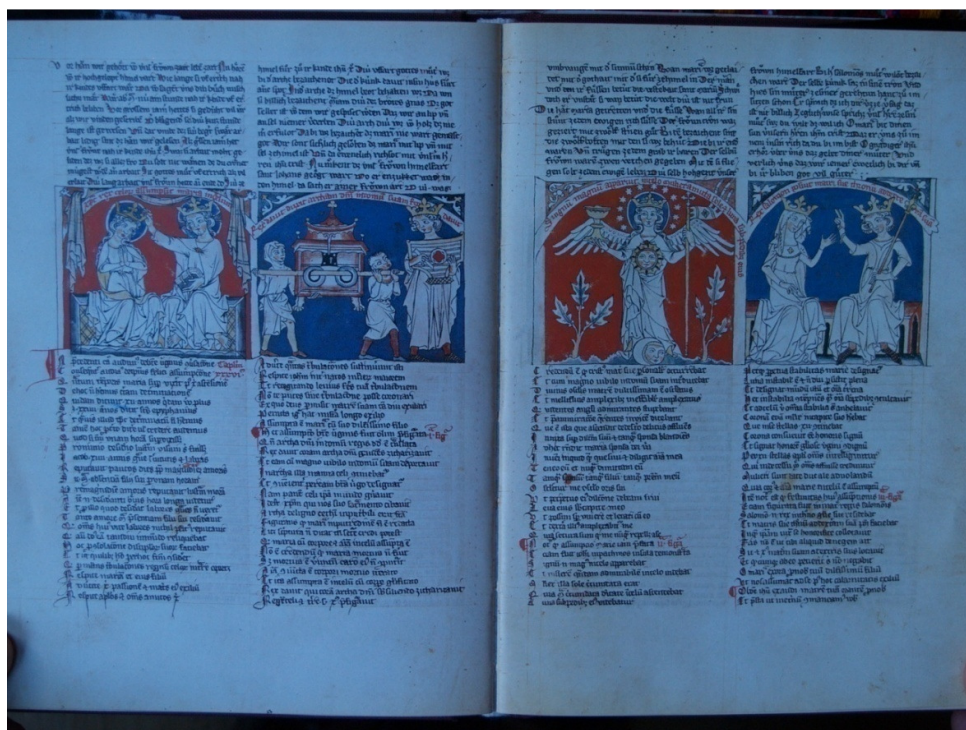
**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Alemania.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** Kremsmüster, Monasterio Benedictino, Codex cremifanensis 243, fol. 42r.





81

**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Selestat, Estrasburgo.

**Fecha:** Mediados del siglo XIV.

**Localización, Signatura:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 146.



82

**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 6275, fol. 30v.





**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Coronación de María; David y el Arca de la Alianza; la mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Italia.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** Roma, Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 55.K.2., fol. 46r.



**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** La mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Bolonia, Italia.

**Fecha:** Segunda mitad siglo XIV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 593 [ff. 1-42], fol. 30v.



**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Siglo XV.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 188, fol. 41r.





**Manuscripto:** *Speculum Humanae Salvationis.*

**Iconografía:** La mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Alemania.

**Fecha:** ca. 1400-1500.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 10 C 23".



Manuscrito: *Speculum Humanae Salvationis*.

Iconografía: Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

Lugar de origen: Alemania.

Fecha: ca. 1430.

Localización, Signatura: Copenhagen, The Royal Dutch Library, GKS 79 2°, fol. 90r.





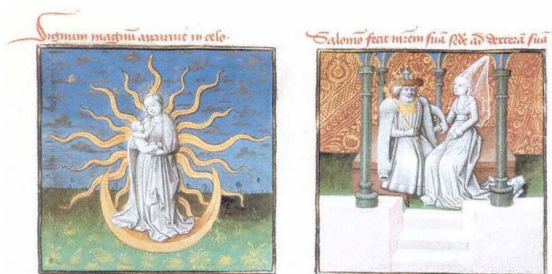
**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** La mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Brujas, Bélgica.

**Fecha:** ca. 1450.

**Localización, Signatura:** Chicago, Newberry Library, Ms. 40, fol. 37r.



*Apocalyp. vii. ca.*

l'ouïs d'une dñe filz a aiant embraçé le corps  
glorieux de sa mere haisant la puerce l'ouïs  
d'elle qui tant humblement l'ouïs eut mille  
fois l'ouïs lors qui pût son humanité en celle  
l'ouïs l'ouïs eût administré de l'ouïs a  
l'ouïs de son assumptio. ne les aiant. n'ouïs  
admis en l'ouïs de l'ouïs si belle mai  
s'ouïs moult au ciel et eût l'ouïs du  
l'ouïs voy d'ouïs comme par d'ouïs  
d'ouïs est ism qui a l'ouïs de l'ouïs de l'ouïs  
affluence inuicta fuit. regem. tunc. fuit  
est. dñe. d'ouïs n'ouïs d'ouïs qui est  
d'ouïs qui moult du dñe effluant n'ouïs  
n'ouïs moult d'ouïs d'ouïs et si fuit sur n'ouïs  
d'ouïs son espouse. d'ouïs elle v'ouïs  
di d'ouïs fuit. l'ouïs n'ouïs que l'ouïs et  
qu'ouïs d'ouïs aiant. d'ouïs est d'ouïs l'ouïs  
n'ouïs d'ouïs n'ouïs que et d'ouïs et que  
mon dñe a l'ouïs d'ouïs. le le n'ouïs  
comme mon filz mon espouse et mon reue.  
et fuit fuit que le d'ouïs l'ouïs n'ouïs  
sa. eût. aiant. l'ouïs. l'ouïs. l'ouïs. l'ouïs.  
il est a n'ouïs que l'ouïs d'ouïs. fuit  
d'ouïs fuit a l'ouïs en l'ouïs de l'ouïs. qu'ouïs  
il est ou ciel aiant dñe m'ouïs fuit  
me de fuit. n'ouïs ou d'ouïs d'ouïs le  
fuit le d'ouïs d'ouïs fuit fuit et d'ouïs

*Eccl. viii. ca.*

d'ouïs d'ouïs. d'ouïs de d'ouïs d'ouïs  
signifiant l'ouïs et la reue. l'ouïs  
les d'ouïs d'ouïs fuit a l'ouïs. l'ouïs  
fuit l'ouïs d'ouïs est a l'ouïs fuit  
ment glorieusement le d'ouïs d'ouïs  
de l'ouïs d'ouïs et l'ouïs fuit  
d'ouïs est d'ouïs assumptio. n'ouïs de  
moult d'ouïs salomon. qui fuit et d'ouïs  
tant en fuit de son glorieux d'ouïs hant  
ment et m'ouïs d'ouïs d'ouïs d'ouïs et  
de d'ouïs d'ouïs d'ouïs. il aiant fuit  
n'ouïs et l'ouïs d'ouïs l'ouïs fuit fuit  
d'ouïs de l'ouïs et en moult la d'ouïs  
d'ouïs qui aiant en l'ouïs. il la d'ouïs  
comme d'ouïs et fuit d'ouïs m'ouïs de  
son d'ouïs. l'ouïs salomon n'ouïs  
d'ouïs d'ouïs d'ouïs n'ouïs fuit  
qui fuit la d'ouïs d'ouïs fuit  
d'ouïs en son d'ouïs d'ouïs fuit  
si m'ouïs a l'ouïs d'ouïs en la d'ouïs  
et d'ouïs d'ouïs d'ouïs et l'ouïs  
ment que et d'ouïs d'ouïs. d'ouïs fuit  
de l'ouïs d'ouïs d'ouïs d'ouïs qui fuit  
d'ouïs d'ouïs fuit fuit d'ouïs  
son d'ouïs m'ouïs d'ouïs fuit. son  
d'ouïs d'ouïs d'ouïs d'ouïs et l'ouïs  
d'ouïs p' l'ouïs d'ouïs d'ouïs d'ouïs.



*Eccl. viii. ca.*

d'ouïs d'ouïs. d'ouïs de d'ouïs d'ouïs  
signifiant l'ouïs et la reue. l'ouïs



**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** La mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1450.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 512, fol. 38r.



**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** La mujer del Apocalipsis; Salomón lleva a su madre al trono.

**Lugar de origen:** Colonia, Alemania.

**Fecha:** ca. 1450.

**Localización, Signatura:** La Haya, Rijkmuseum Mermanno Westreenianum, Ms.10 B 34, fol. 37r.



*mulier mirabilis apparuit i celo. apoc 12.*

Credeudo et q<sup>ue</sup> sue mat<sup>ris</sup> p<sup>er</sup>sonat<sup>is</sup> occurrebat  
Et cu<sup>m</sup> mag<sup>is</sup> u<sup>er</sup>o m<sup>at</sup>re sua m<sup>at</sup>re ducebat  
D<sup>omi</sup>nus oscula m<sup>at</sup>ris dulcissima est osculatus  
Et mellis suus ap<sup>er</sup>te m<sup>at</sup>ris m<sup>at</sup>ris amplexatus  
Exidit<sup>is</sup> ageli m<sup>at</sup>ris m<sup>at</sup>ris stapebant  
Et p<sup>re</sup> am<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>ris q<sup>ue</sup> d<sup>ic</sup>ebant  
Que e<sup>st</sup> ista q<sup>ue</sup> asp<sup>er</sup>end<sup>is</sup> de d<sup>ic</sup>to d<sup>ic</sup>to affluet  
Im<sup>at</sup>re sup<sup>er</sup> d<sup>ic</sup>to suu<sup>m</sup> t<sup>em</sup>p<sup>or</sup>e p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a blandies  
Ad h<sup>ic</sup> m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> d<sup>ic</sup>to vera  
Im<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re q<sup>ue</sup> q<sup>ue</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> et q<sup>ue</sup> d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re mea  
Teneo m<sup>at</sup>re n<sup>on</sup> u<sup>er</sup>o d<sup>ic</sup>to eum  
C<sup>on</sup>q<sup>ue</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a t<sup>em</sup>p<sup>or</sup>e s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a m<sup>at</sup>re mea  
Ap<sup>er</sup>letur me oscula oris s<sup>u</sup>i  
Ut possim p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a eum dulcedine s<sup>u</sup>i  
Leua eum sub capite meo  
Ut possim p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a eum et letari cu<sup>m</sup> eo  
Et d<sup>ic</sup>to illius amplexabitur me  
P<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> q<sup>ue</sup> m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re epellat a se  
Her<sup>ic</sup> affluet m<sup>at</sup>re d<sup>ic</sup>to s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a  
Et s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a  
S<sup>u</sup>u<sup>m</sup> em magnu<sup>m</sup> m<sup>at</sup>re celo app<sup>er</sup>ebat  
Nam m<sup>at</sup>re quada<sup>m</sup> m<sup>at</sup>re celo uidebat  
Mulier illa sole cu<sup>m</sup> m<sup>at</sup>re erat  
Et m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re celo asce<sup>m</sup>dit  
Luna sub pedib<sup>us</sup> e<sup>ius</sup> esse uidebatur



*matrem in throno salomon posuit 3 r 2*

p<sup>ro</sup> q<sup>ue</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a stabili<sup>tas</sup> m<sup>at</sup>re d<sup>ic</sup>to  
Luna m<sup>at</sup>re et non d<sup>ic</sup>to p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a  
Et d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re t<sup>em</sup>p<sup>or</sup>e  
Her<sup>ic</sup> m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a  
Et ad cel<sup>um</sup> ubi o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> stabili<sup>tas</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> an<sup>te</sup>laur  
C<sup>on</sup>da e<sup>st</sup> m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
Que m<sup>at</sup>re stell<sup>as</sup> d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re  
Corona consue<sup>m</sup> esse hono<sup>ris</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
Et s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> hono<sup>ris</sup> gl<sup>ori</sup>ose u<sup>er</sup>o d<sup>ic</sup>to  
Per xii stell<sup>as</sup> ap<sup>er</sup>to<sup>rum</sup> o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> d<sup>ic</sup>to  
Et m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> affluet  
Mulier d<sup>ic</sup>to ad uolando<sup>m</sup> d<sup>ic</sup>to  
Per qu<sup>am</sup> m<sup>at</sup>re d<sup>ic</sup>to d<sup>ic</sup>to  
Her<sup>ic</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
Et p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> salom<sup>on</sup>  
Salom<sup>on</sup> o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> rex factus m<sup>at</sup>re gl<sup>ori</sup>ose  
Et m<sup>at</sup>re s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> ad d<sup>ic</sup>to s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
Inque p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> hono<sup>ris</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
S<sup>u</sup>u<sup>m</sup> non e<sup>st</sup> ubi aliq<sup>ue</sup> d<sup>ic</sup>to m<sup>at</sup>re  
Et m<sup>at</sup>re s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> a d<sup>ic</sup>to s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> s<sup>u</sup>u<sup>m</sup>  
Et q<sup>ue</sup> ab eo p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> non negauit  
M<sup>at</sup>re o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> d<sup>ic</sup>to  
Et nos affluet ad se p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a s<sup>u</sup>u<sup>m</sup> exclud  
Et hoc h<sup>ic</sup> exaudi m<sup>at</sup>re o<sup>mn</sup>i<sup>um</sup> p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a  
Et p<sup>ro</sup>p<sup>ri</sup>a ut m<sup>at</sup>re m<sup>at</sup>re uobis amen

**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Coronación de María; David y el Arca de la Alianza; la mujer del Apocalipsis; Betsabé coronada por Salomón.

**Lugar de origen:** Brujas, Bélgica.

**Fecha:** 1455.

**Localización, Signatura:** Glasgow, Glasgow University Library, MS. Hunter 60, fol. 51v.





92

**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Hainaut, Bélgica.

**Fecha:** 1461.

**Localización, Signatura:** Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 0245, fol. 156r.



93

**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Alemania (¿?).

**Fecha:** ca. 1475.

**Localización, Signatura:** *Der Spiegel der menschen Behältnis*. Speyer: Drach, ca. 1475.



**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** Coronación de María; David y el Arca de la Alianza; la mujer del Apocalipsis; Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** La Provenza, Francia.

**Fecha:** ca. 1470-1480.

**Localización, Signatura:** Marsella, Bibliothèque municipale, MS. 89, fol. 37r.





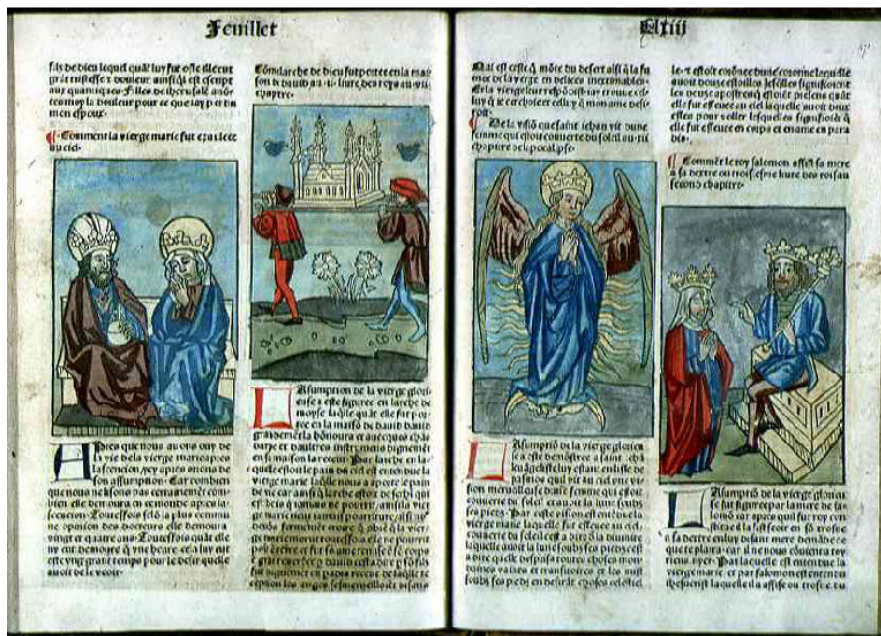
**Manuscrito:** *Speculum Humanae Salvationis*.

**Iconografía:** María coronada junto a Cristo; el Arca de la Alianza; la mujer del Apocalipsis; Betsabé intercediendo ante Salomón.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1482.

**Localización, Signatura:** Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 1043, fol. 471 r.



## *Concordantiae Caritatis*



**Manuscrito:** *Concordantiae caritatis*, creada por Ulrich von Lilienfeld.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Lilienfeld, Austria.

**Fecha:** ca. 1413.

**Localización, Signatura:** Austria, Stifsbibliothek Lilienfeld CLi 151, fol. 113v.





**Manuscrito:** *Concordantiae Caritati*, creada por Ulrich von Lilienfeld.

**Iconografía:** Salomón ofreciendo el trono a su derecha a su madre, Betsabé.

**Lugar de origen:** Lilienfeld, Austria.

**Fecha:** ca. 1413.

**Localización, Signatura:** Austria, Stifsbibliothek Lilienfeld CLi 151, fol. 204v.





[www.imareal.deaw.ac.at](http://www.imareal.deaw.ac.at)

[www.imareal.deaw.ac.at](http://www.imareal.deaw.ac.at)

[www.imareal.deaw.ac.at](http://www.imareal.deaw.ac.at)

[www.imareal.deaw.ac.at](http://www.imareal.deaw.ac.at)

[www.imareal.deaw.ac.at](http://www.imareal.deaw.ac.at)





**Manuscrito:** *Concordantie Caritatis*, creada por Ulrich von Lilienfeld.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Lilienfeld, Austria.

**Fecha:** ca. 1413.

**Localización, Signatura:** Austria, Stifsbibliothek Lilienfeld CLi 151, fol. 160v.



***Crónica Universal de Rudolf von Ems***





**Manuscrito:** Crónica Universal de Rudolf von Ems.

**Iconografía:** Muerte de David (David, Betsabé y Salomón). Entierro de David.

**Lugar de origen:** Alto Rin, Alemania.

**Fecha:** Siglo XIV.

**Localización, Signatura:** Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rheinau XV, fol. 225.





**Manuscrito:** Crónica Universal de Rudolf von Ems.

**Iconografía:** Entierro de David.

**Lugar de origen:** Suroeste de Alemania.

**Fecha:** 1365.

**Localización, Signatura:** Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. Donaueschingen 79, fol. 175v.



**Manuscrito:** Crónica Universal de Rudolf von Ems.

**Iconografía:** Muerte de David (David, Betsabé y Salomón). Entierro de David.

**Lugar de origen:** Zürich (?), Alemania.

**Fecha:** 1411.

**Localización, Signatura:** St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana. Ms. 302, fol. 197r.





## ***Otros Manuscritos***





**Manuscrito:** Tablas tipológicas de la vida de Jesús.

**Iconografía:** Coronación de la Virgen María y Salomón sentando a su madre en el trono.

**Lugar de origen:** Brujas, Bélgica.

**Fecha:** ca. 1435-1445.

**Localización, Signatura:** Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS M.649, fol. 7r.







**Manuscrito:** *Speculum historiale*, por Vincent de Beauvais (trad. Jean de Vignay).

**Iconografía:** Betsabé, junto a Natán, intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1463.

**Localización, Signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 50, fol. 76r.



**Manuscrito:** *Fleurs des Histoires* de Jean Mansel.

**Iconografía:** El baño de Betsabé

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu Manuscrits, Français 55, fol. 62r.





**Manuscrito:** Blumen der Tugend (La Flor de la Virtud) de Hans Vintler.

**Iconografía:** El adulterio de David y Betsabé y la muerte de Urías el Hitita.

**Lugar de origen:** Tirol, Austria.

**Fecha:** ca. 1400-1450.

**Localización, signatura:** Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. S.n. 12819, fol. 17v.





**Manuscrito:** *Roman de Dieu et de sa mere* por Herman de Valenciennes.

**Iconografía:** La tristeza de Betsabé.

**Lugar de origen:** París (?), Francia.

**Fecha:** Primera mitad del siglo XV.

**Localización, signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 550, fol. 44r.



**Manuscrito:** Breviario (uso de Verdún).

**Iconografía:** La tristeza de Betsabé.

**Lugar de origen:** Metz, Francia.

**Fecha:** ca. 1302-1305.

**Localización, signatura:** Verdún, Bibliothèque municipale, Ms. 107, fol. 153v.



**Manuscrito:** Breviario franciscano de Eleanor de Portugal.

### Iconografía: El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Brujas, Bélgica.

**Fecha:** ca. 1500.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 52, fol. 329r.



## ***Los Libros de Horas***





**Manuscrito:** Libro de Horas de Inés de Bohemia.

**Iconografía:** Segunda banda horizontal del folio 17v, el baño de Betsabé y Betsabé yaciendo con David. Primera banda horizontal del folio 18r, Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Bamberg, Alemania.

**Fecha:** ca. 1204-1219.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library. Ms. M.739, fol. 17v y 18r.







**Manuscrito:** Libro de Horas de Egerton Bohun (uso de sarum).

**Iconografía:** Abisag y David; Adonías haciendo un sacrificio; Betsabé y Natán ante David; Salomón montado en una mula.

**Lugar de origen:** Sudeste de Londres (?), Inglaterra.

**Fecha:** ca. 1356-1373.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Egerton Ms. 3277, fol. 78r.







**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** David orando; David entregando la carta a Urías; David viendo a Betsabé a través de una ventana; Betsabé y el emisario.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1414-1423.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Add. 18850, fol. 96r.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** David orando; el baño de Betsabé; Urías besando a Betsabé; David enviando a Urías a una muerte segura; muerte de Urías Hitita.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1415-1435.

**Localización, signatura:** Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection Ms. 1, fol. 21r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** David orando; Batalla; el baño de Betsabé; David y Goliat.

**Lugar de origen:** Sureste de Francia.

**Fecha:** ca. 1430.

**Localización, signatura:** Nueva York, The The Pierpont Morgan Library, Ms. M.64, fol. 75r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** David orando; un ejército marchando a caballo; David enviando a Urías el Hitita al campo de batalla; el baño de Betsabé; David cantando para Saúl, el rey de Judea; David tocando el arpa en un banquete.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Mediados del siglo XV.

**Localización, signatura:** The American Philosophical Society, Philadelphia, Treasures from the APS, Libro de Horas.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso Parisino).

**Iconografía:** David orando; David enviando a Urías el Hitita al frente de batalla; el baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Dunois.

**Lugar de origen :** París, Petit Palais, Francia.

**Fecha:** ca. 1450.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Dutuit 35, fol. 93r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de París).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París (?), Francia.

**Fecha:** Mediados del siglo XV.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1050, 85r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Philippe de Guelders.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Mediados del siglo XV.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1101, fol. 53r.



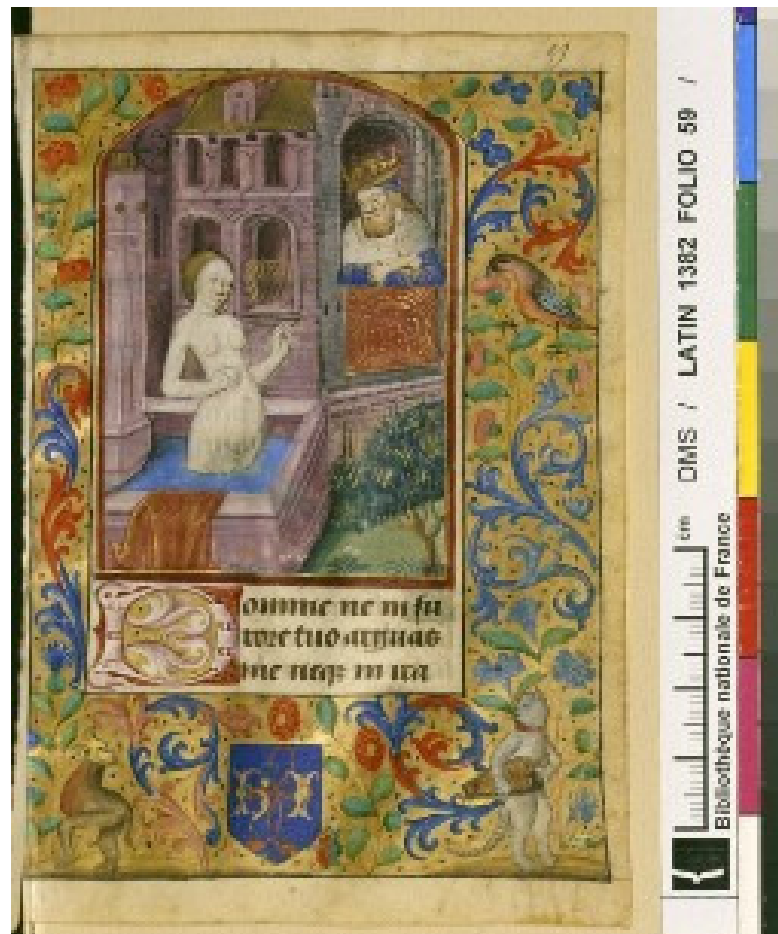
**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Mediados del siglo XV.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 1382, fol. 59r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Jean Colombe.

**Lugar de origen:** Norte de Francia.

**Fecha:** Segunda mitad del siglo XV.

**Localización, signatura:** Nueva York, New York Public Library, Spencer Collection, Ms. 6, fol. 96v.





**Manuscrito:** Folio de un Libro de Horas.

**Iconografía:** El Juicio Final; el baño de Betsabé; David presentando la cabeza de Goliat ante Saúl; David y Goliat; David orando.

**Lugar de origen:** Norte de Francia, probablemente París.

**Fecha:** ca. 1460.

**Localización, signatura:** Charles Edwin Puckett, book seller, IM-6045.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Maestro del Misal de Yale.

**Lugar de origen:** Norte de Francia, probablemente París.

**Fecha:** ca. 1460.

**Localización, signatura:** San Petersburgo, Russian Academy of Sciences, Ms. O. 104, fol. 118r.





**Manuscrito:** Libro de Horas de Anne la Routye (uso parisino)

**Iconografía:** David orando; el baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1460, 1514-1515.

**Localización, signatura:** Sydney, The University of Sydney, Treasures from the Rare Books and Special Collection Library, Hours of Anne la Routye.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** David orando; David y Urías el Hitita; el adulterio de David y Betsabé; Muerte de Urías el Hitita.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1460-1470.

**Localización, signatura:** Nueva York, The The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1003, fol. 113r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Lisieux)

**Iconografía:** David orando; El Juicio Final; el baño de Betsabé.

**Artista(s):** En el estilo del Maestro de Echevinage de Ruan.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1460-1470.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Harley 2989, fol. 73r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Louis Laval para la reina Ana de Francia.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Último cuarto del siglo XV.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque nationale of Francia, Ms. lat. 920, fol. 158v.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Roma).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1475-1515.

**Localización, signatura:** Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 276, fol. 60r.





**Manuscrito:** Libro de Horas de Ana de Francia (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Jean Colombe y su taller.

**Lugar de origen:** Bourges, Francia.

**Fecha:** ca. 1473.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.677, fol. 211r.



**Manuscrito:** Libro de Horas de Ana de Francia (uso romano).

**Iconografía:** El encuentro de David y Betsabé.

**Artista(s):** Jean Colombe y su taller.

**Lugar de origen:** Bourges, Francia.

**Fecha:** ca. 1473.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.677, fol. 213v.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Tours).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Morgan 366.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** ca. 1475.

**Localización, signatura:** Nueva York, The New York Public Library, De Ricci Ms. 150, fol. 62r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1475-1499.

**Localización, signatura:** Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Ms. Lewis E 98, fol. 69v.



Domine ne in fu-  
rore tuo auertas  
me neq; in ira  
tua corripas me



132

**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Reims.).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1480.

**Localización, signatura:** Colección Privada.



133

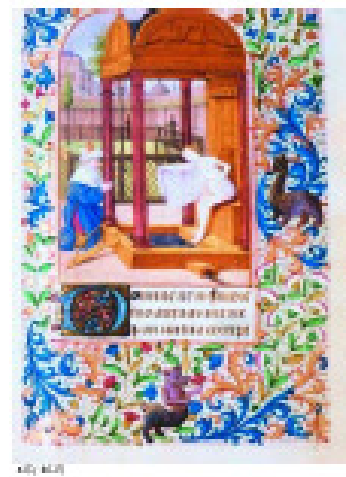
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Tours).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** ca. 1480.

**Localización, signatura:** San Petersburgo, ГИМ, My3. 3688, fol. 13r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Simón Marmion.

**Lugar de origen:** Bélgica.

**Fecha:** ca. 1480.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.6, fol. 85r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** Los Reproches de Natán, David y Goliat, el baño de Betsabé; muerte de Absalón y Juicio de Paris.

**Artista(s):** Taller del Maestro de Ruan Elchevinage.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1480.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 131, fol. 73r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de saintes).

**Iconografía:** Baño de Betsabé.

**Artista(s):** seguidor de Jean Colombe.

**Lugar de origen:** Suroeste de Francia.

**Fecha:** ca. 1480.

**Localización, signatura:** Riom, Bibliothèque municipale, Ms. 78, fol. 78r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Lyon, Francia.

**Fecha:** ca. 1480-1485.

**Localización, signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148, fol. 150r.





**Manuscrito:** Libro de Horas uso romano.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Artista(s):** Atribuido a Jean Colombe.

**Lugar de origen:** Lyon (?), Francia.

**Fecha:** ca. 1480-1485.

**Localización, Signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148, fol. 162v.





**Manuscrito:** Libro de Horas uso romano.

**Iconografía:** Betsabé en la coronación de su hijo Salomón.

**Artista(s):** Atribuido a Jean Colombe.

**Lugar de origen:** Lyon (?), Francia.

**Fecha:** ca. 1480-1485.

**Localización, Signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148, fol. 163r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Artista(s):** Atribuido a Jean Colombe.

**Lugar de origen:** Lyon (?), Francia.

**Fecha:** ca. 1480-1485.

**Localización, Signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Francia, MS. 0148, fol. 163v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1480-1490.

**Localización, signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 156, fol. 89r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** ca. 1485.

**Localización, signatura:** Angers, Bibliothèque municipale, Ms. 2048, fol. 45r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Maestro de Jean Charpentier.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** 1485.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Harley 2863, fol. 71r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1485-1499.

**Localización, signatura:** Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Ms. Lewis E 97, fol. 68r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1488-1489.

**Localización, signatura:** Colección Privada

(<http://www.godecookery.com/clipart/biblical/clbibl28.htm>)





**Manuscrito:** Libro de Horas de 8 I 1488/89.

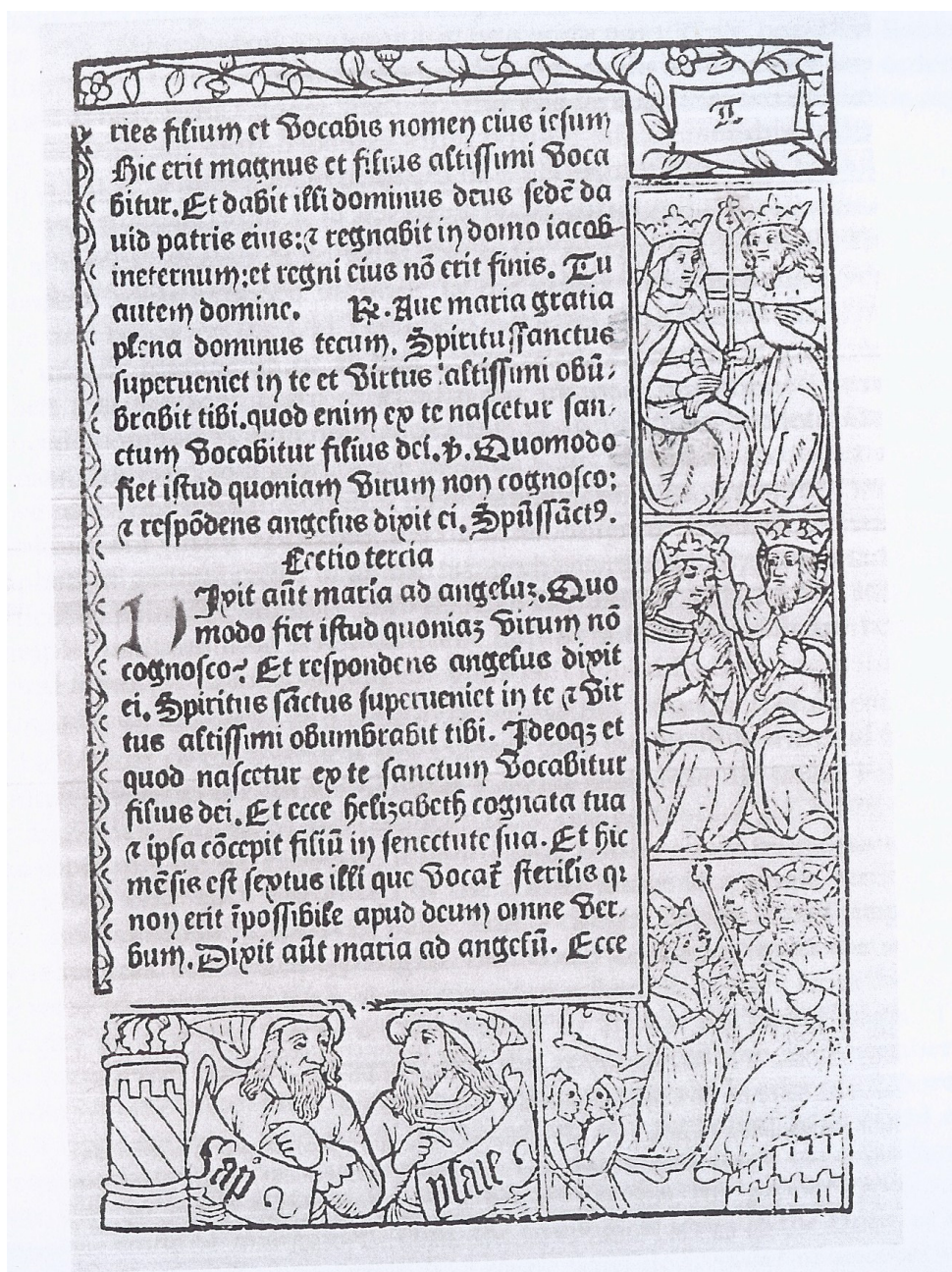
**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón; La Coronación de la Virgen; Esther ante Asuero.

**Artista(s)/Taller:** Anthoine Vérard.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1488-1489.

**Localización, Signatura:** Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, fol. e4.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** David y Goliat; David llevando la cabeza de Goliat a la ciudad; David Coronado rey; el baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia, probablemente París.

**Fecha:** ca. 1490.

**Localización, Signatura:** St. Louis, Washington University Libraries, Department of Special Collections, Ms. 8, fol. 75v (BX2080/L75/Late 15<sup>th</sup> CA.).





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** David y Natán; El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1490.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Mazarine, Ms. Faralicq 3, fol. 58r.





**Manuscrito:** Libro de Horas de Louis de Orleans.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** 1490.

**Localización, signatura:** San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Ms. Lat. Q.v.I.126, fol. 58r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** Los Reproches de Natán, el baño de Betsabé y David y Goliat.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1490.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 144, fol. 57r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** Urías el Hitita muriendo en la batalla; El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1490-1510.

**Localización, signatura:** Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Ms. Lewis E M 11:10A.





152

**Manuscrito:** Libro de Horas de Jean de Chasteauneuf.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Georges Trubert.

**Lugar de origen:** Nancy, Francia.

**Fecha:** 1493.

**Localización, signatura:** París. Bibliothèque Nationale de France, Ms. Nal. 3210, fol. 63r.



153

**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El encuentro de David y Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1495.

**Localización, signatura:** La Haya, Rijkmuseum Meermanno Westreenianum, Ms. 76 G 9, fol. 150r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Robert Boyvin.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** ca. 1495-1503.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.261, fol. 61v.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Sarum o Poitiers)

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Robert Boyvin y Jean Serpin.

**Lugar de origen:** Normandía, Francia.

**Fecha:** ca. 1495-1503.

**Localización, signatura:** Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 136, fol. 54r.



**Manuscrito:** Libro de Horas de Luis XII.

**Iconografía:** *El baño de Betsabé.*

**Artista(s):** Jean Bourdichon.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1498.

**Localización, signatura:** Los Ángeles, Museo de J. Paul Getty, Ms. 75, 2003.105.recto.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

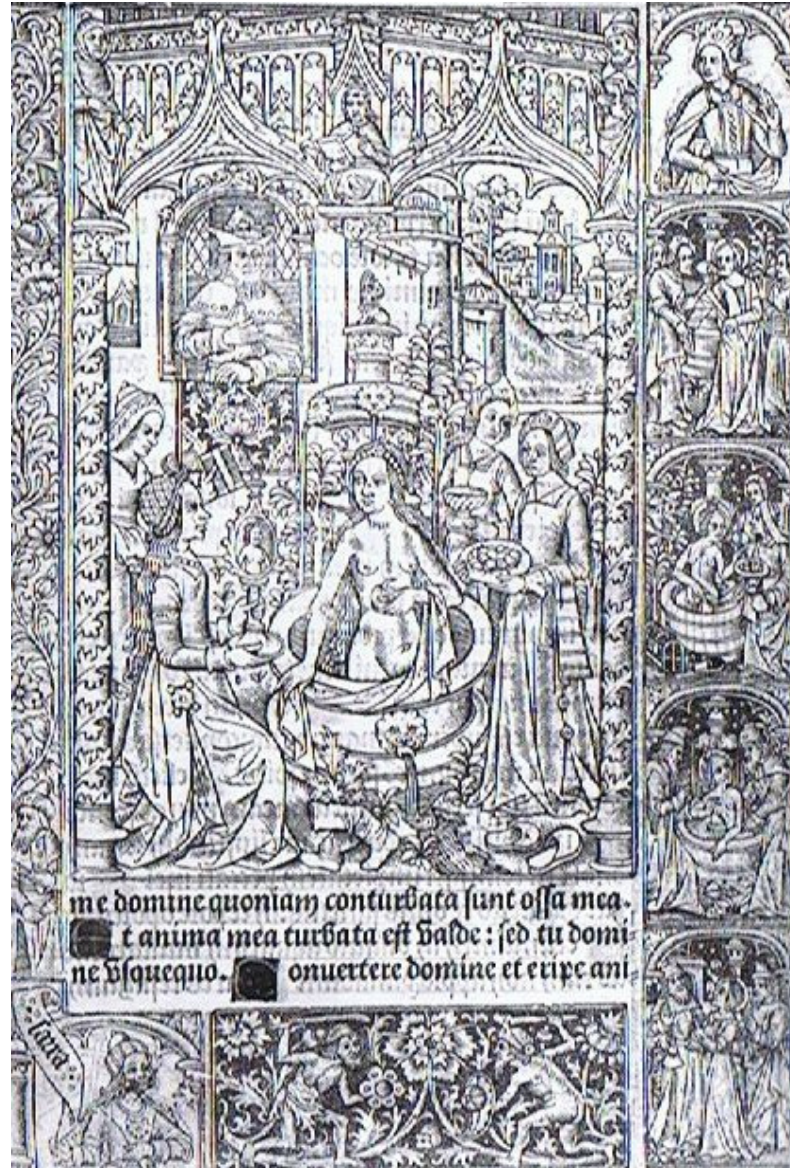
**Iconografía:** El baño de Betsabé y Susana y los Viejos.

**Artista(s):** Maestro de la Chaisse á la licorne impreso por Philip Pigouchet.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1498.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Impr. Vélins 2912.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Autún, Bibliothèque Municipale, Ms. 99 A, fol. 80r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Langres).

**Iconografía:** El baño de Betsabé; David y Goliat.

**Lugar de origen:** Dijon, Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 2555, fol. 89r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano) de Marguerite de Coëtivy.

**Iconografía:** El baño de Betsabé; Los reproches de Natán; la muerte de Urías el Hitita; David y Goliat; David orando.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Chantilly, Musée Condé, Ms. 74, fol. 61r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1170, fol. 54r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Tours).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 158, fol. 52r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Carpentras, Bibliothèque municipale, Ms. 80, fol. 59r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Chaumont, Bibliothèque Municipale, Ms. 34, fol. 50r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 416, fol. 54v.



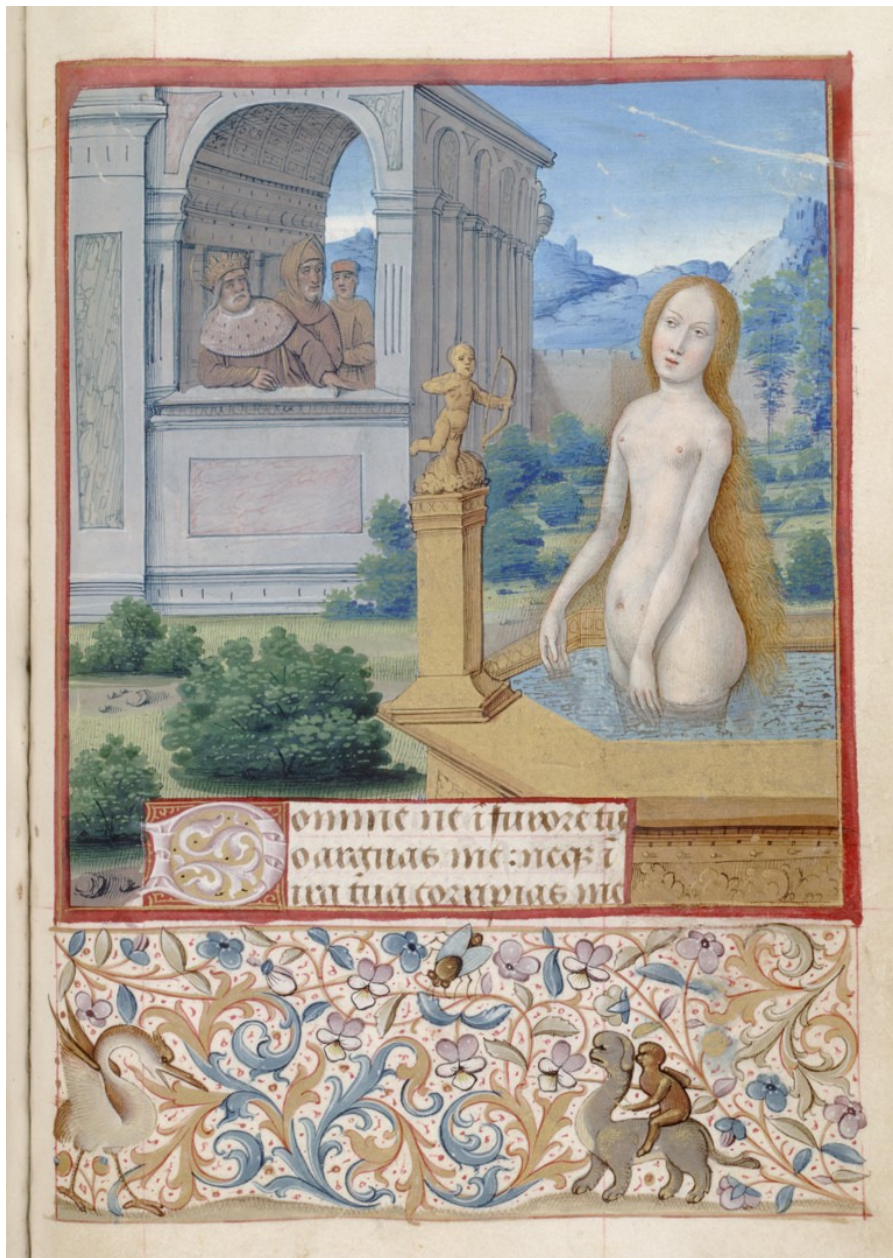
**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1250, fol. 67r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Clermont-Ferrand).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, Ms. 1508, fol. 146.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Clermont-Ferrand).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, Ms. 1526, fol. 66v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Avignon, Bibliothèque municipale, Ms. 112, fol. 72r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Atribuido a Jean Bourdichon.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms. 150, fol. 82v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Carpentras, Bibliothèque municipale, Ms. 54, fol. 58r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Sarum o Poitiers) de Antoine Bourdin.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** La Provenza, Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Carpentras, Bibliothèque municipale, Ms. 59, fol. 51v.





**Manuscrito:** Libro de Horas de Séguier.

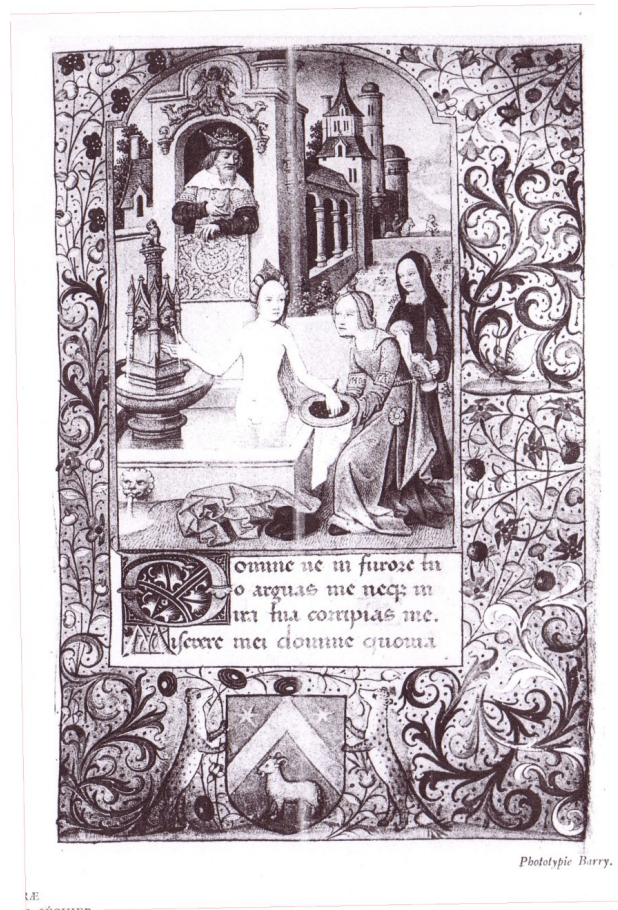
**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Taller del Maestro de las Horas de Nicolás le Camus.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Chantilly, Musée Condé, Ms. lat. 1400.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé (confundido con Susana y los Viejos).

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV.

**Localización, signatura:** Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms. 127, fol. 65v.





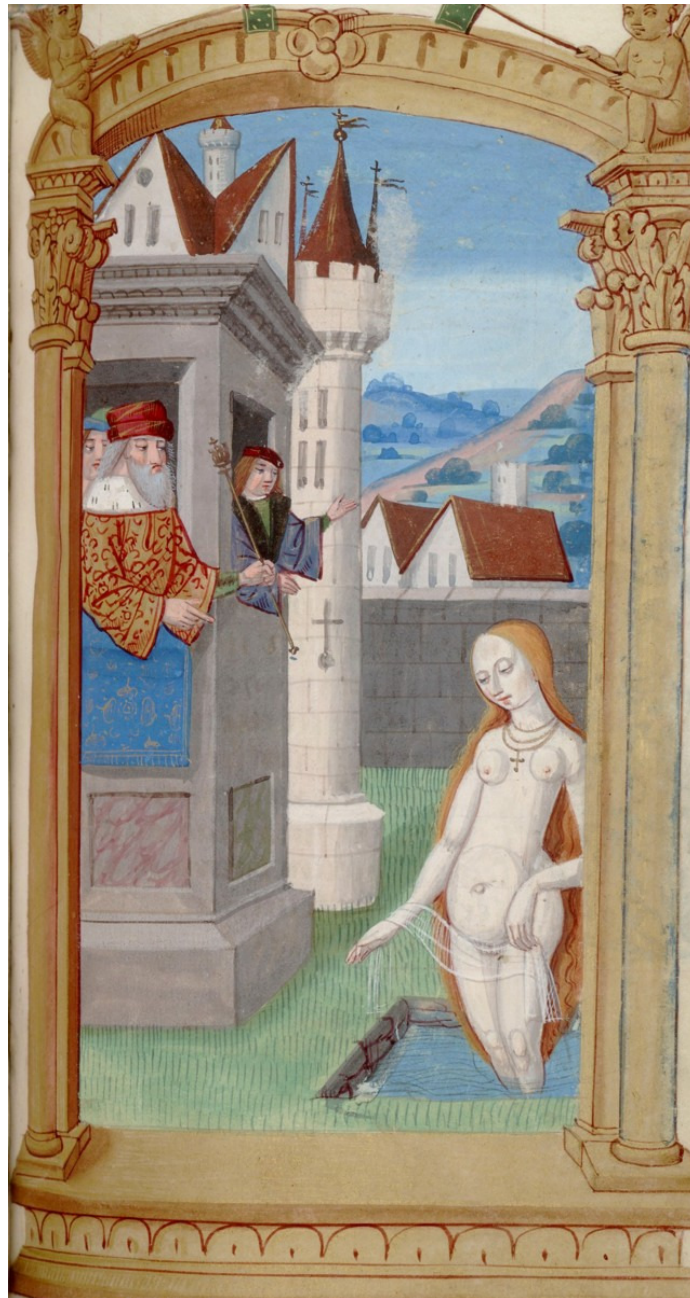
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Finales del siglo XV o principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1181, fol. 76r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Países Bajos.

**Fecha:** ca. 1500.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 156, fol. 54r.





**Manuscrito:** Libro de Horas de Enrique IV.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de los Triunfos de Petrarca.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1500-1505.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 1171, fol. 49v.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Taller de Jean Pichore.

**Lugar de origen:** Angoulême o Cognac, Francia.

**Fecha:** ca. 1500.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. King's 7, fol. 54r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Impreso por Thielmann Kerver para Guillaume Eustace.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1500.

**Localización, signatura:** Londres, Heythrop College Library, Ms. BT4278 HOR, fol. 51r. (¿?)



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Impreso por Thielmann Kerver.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1500.

**Localización, signatura:** Birmingham, Birmingham University Library. Sin signatura.





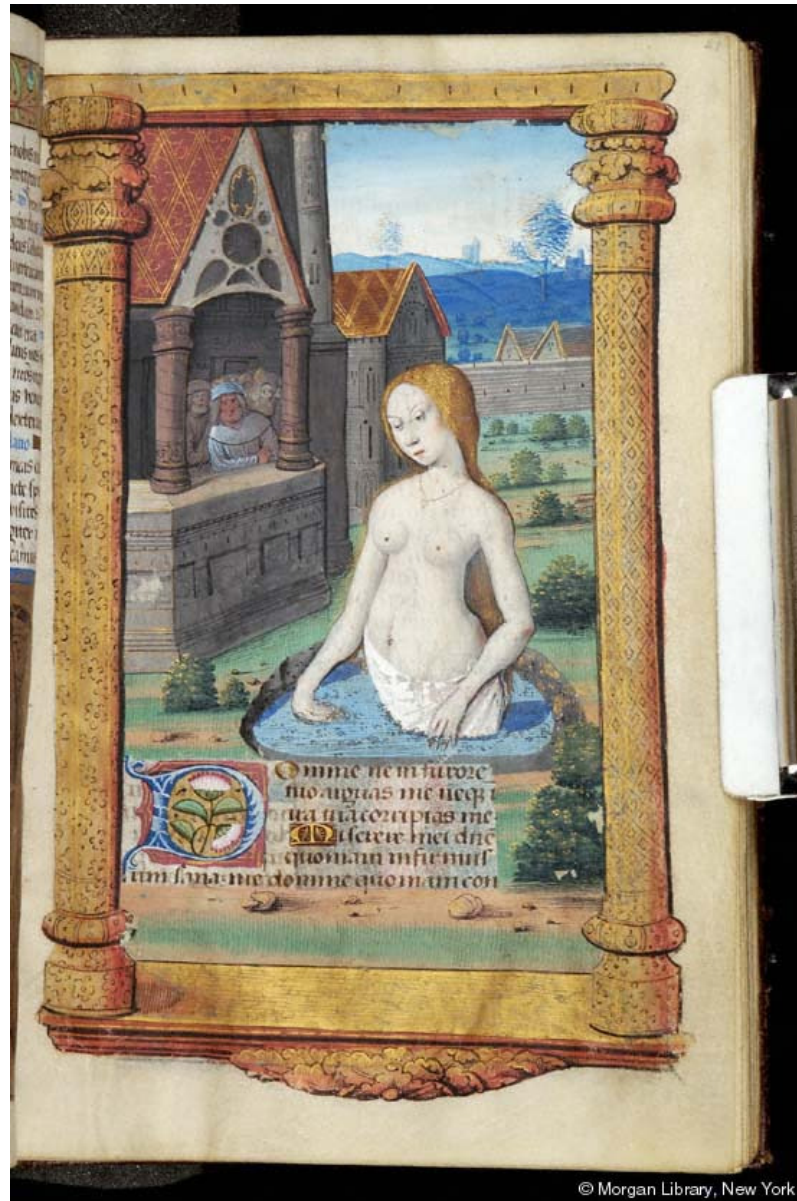
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Probablemente Tours, Francia.

**Fecha:** ca. 1500.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.12, fol. 41r.



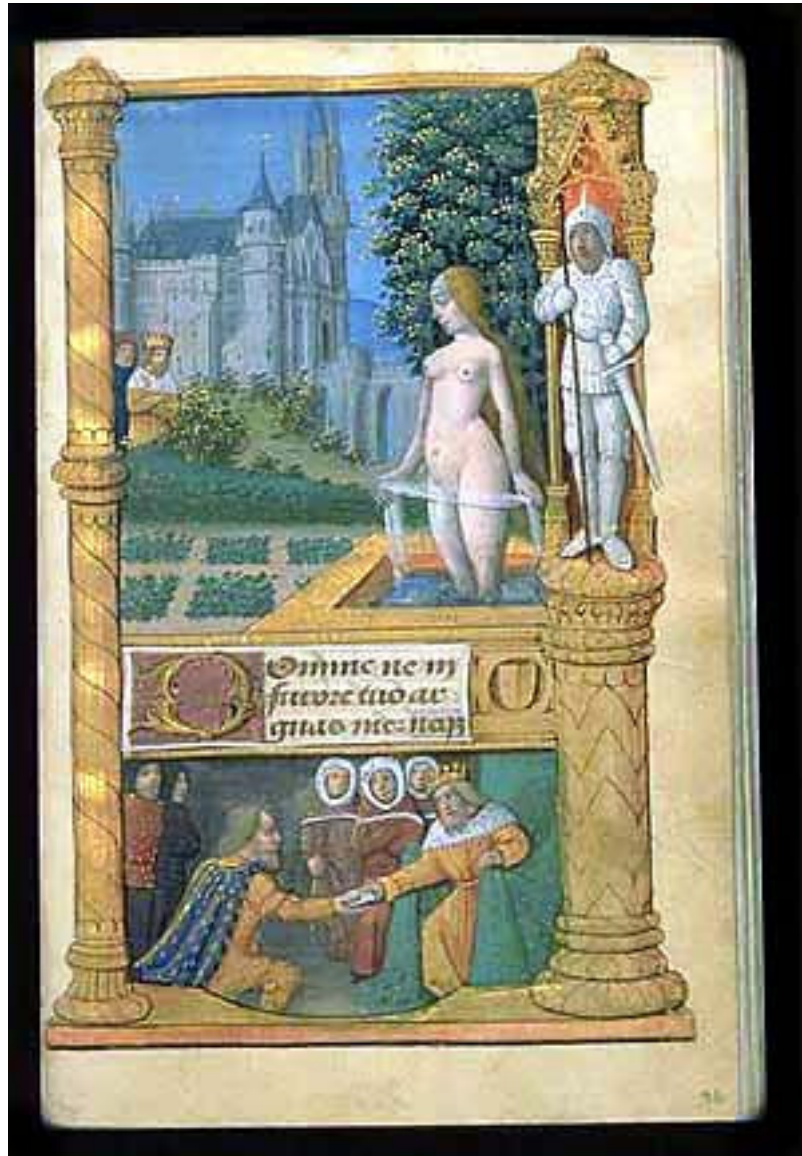
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Bourges).

**Iconografía:** El baño de Betsabé; David enviando a Urías el Hitita al frente de batalla.

**Lugar de origen:** Probablemente Bourges, Francia.

**Fecha:** ca. 1500.

**Localización, signatura:** Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Ms. Lewis E 86, fol. 96.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Tours o de Bourges)

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Tours (?), Oeste de Francia.

**Fecha:** 1500.

**Localización, Signatura:** Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 2283, fol. 29r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El encuentro entre David y Betsabé.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** 1500.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 12, fol. 42v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** 1500.

**Localización, Signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 129, fol. 46v.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé y Susana y los Viejos.

**Artista(s):** Maestro de la Chaise á la licorne impreso por Philip Pigouchet.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1504.

**Localización, signatura:** Salamanca, Catedral de Ciudad Rodrigo.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

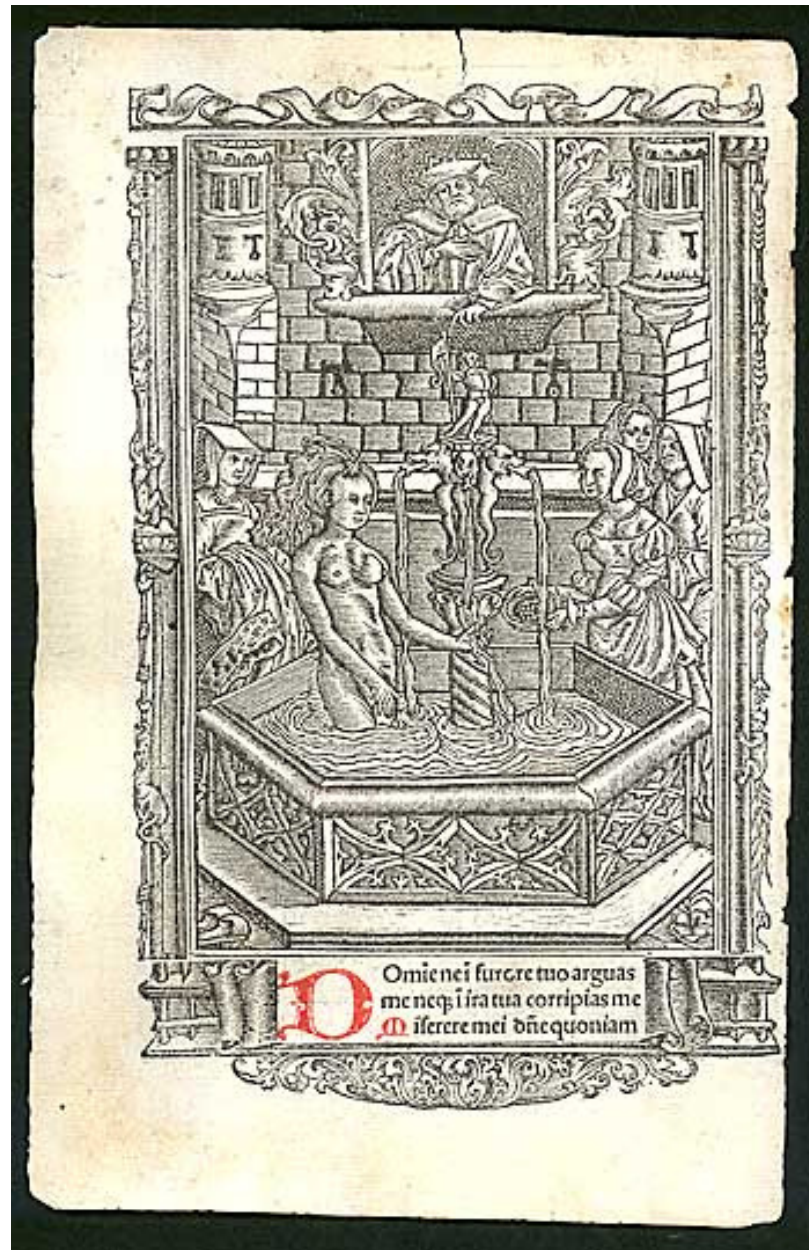
**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Impreso por Thielman Kerver.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1505.

**Localización, signatura:** Colección Privada.





**Manuscrito:** Libro de Horas o las Horas de la Familia Vasselin.

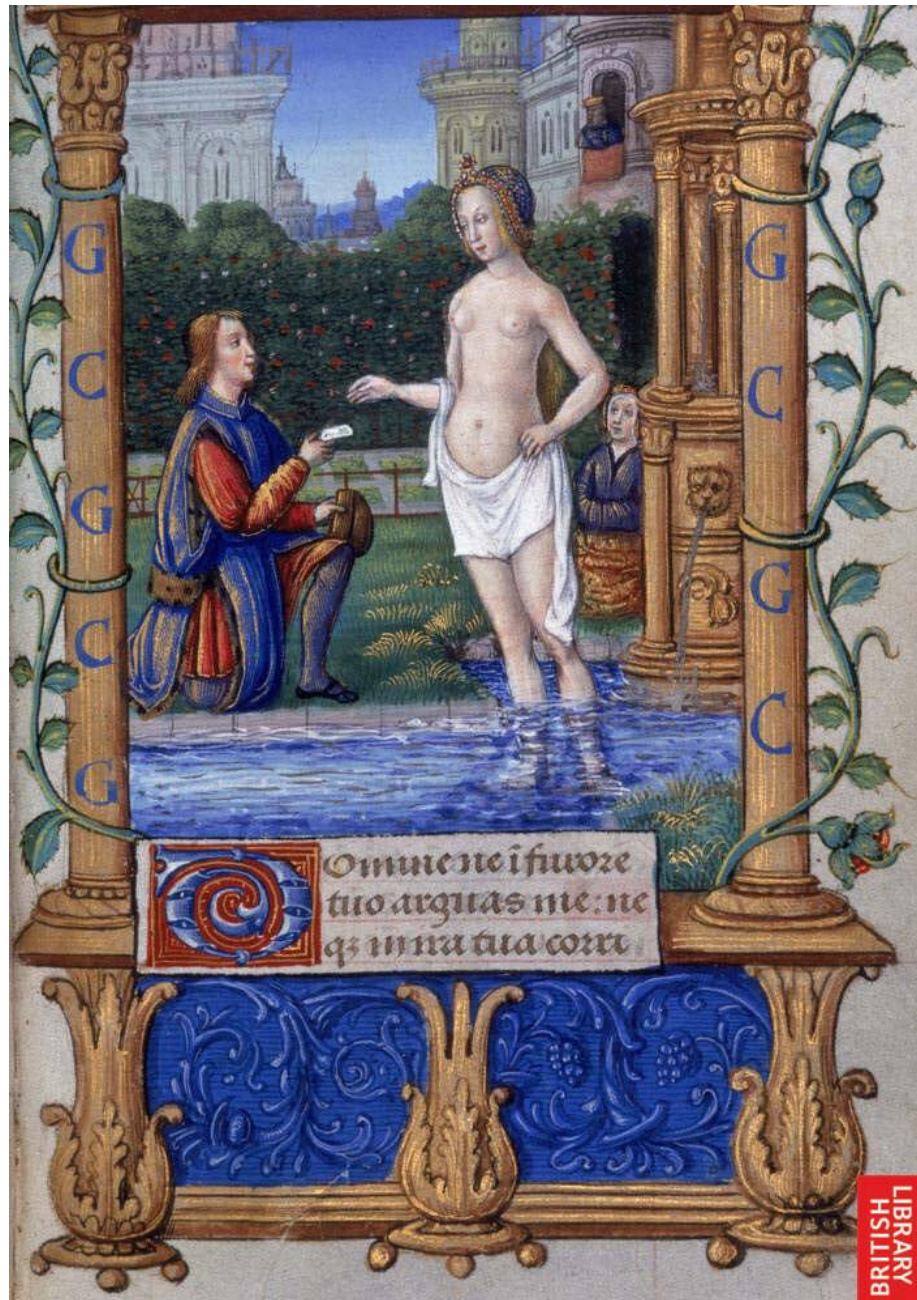
**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Spencer 6.

**Lugar de origen:** Le Mans, Francia.

**Fecha:** ca. 1508-1514.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Harley 2969, fol. 91r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Taller de Gillet Hardouyn.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1510.

**Localización, signatura:** Budapest, The Hungarian Academy of Sciences, Ms. Ant. 76, fol. 49r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Taller de Gillet Hardouyn (?).

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** París, Musée du Louvre, REF 4243 recto.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Claude de Francia.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1510-1515.

**Localización, signatura:** París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. Ars. 291<sup>2</sup>, fol. 73v.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Morgan 85.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1510-1520.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.85, fol. 72v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1510-1520.

**Localización, signatura:** Washington University Libraries, Department of Special Collections, St. Louis, Ms. 7, fol. 57r (BX2080/R57/ca. 1530).



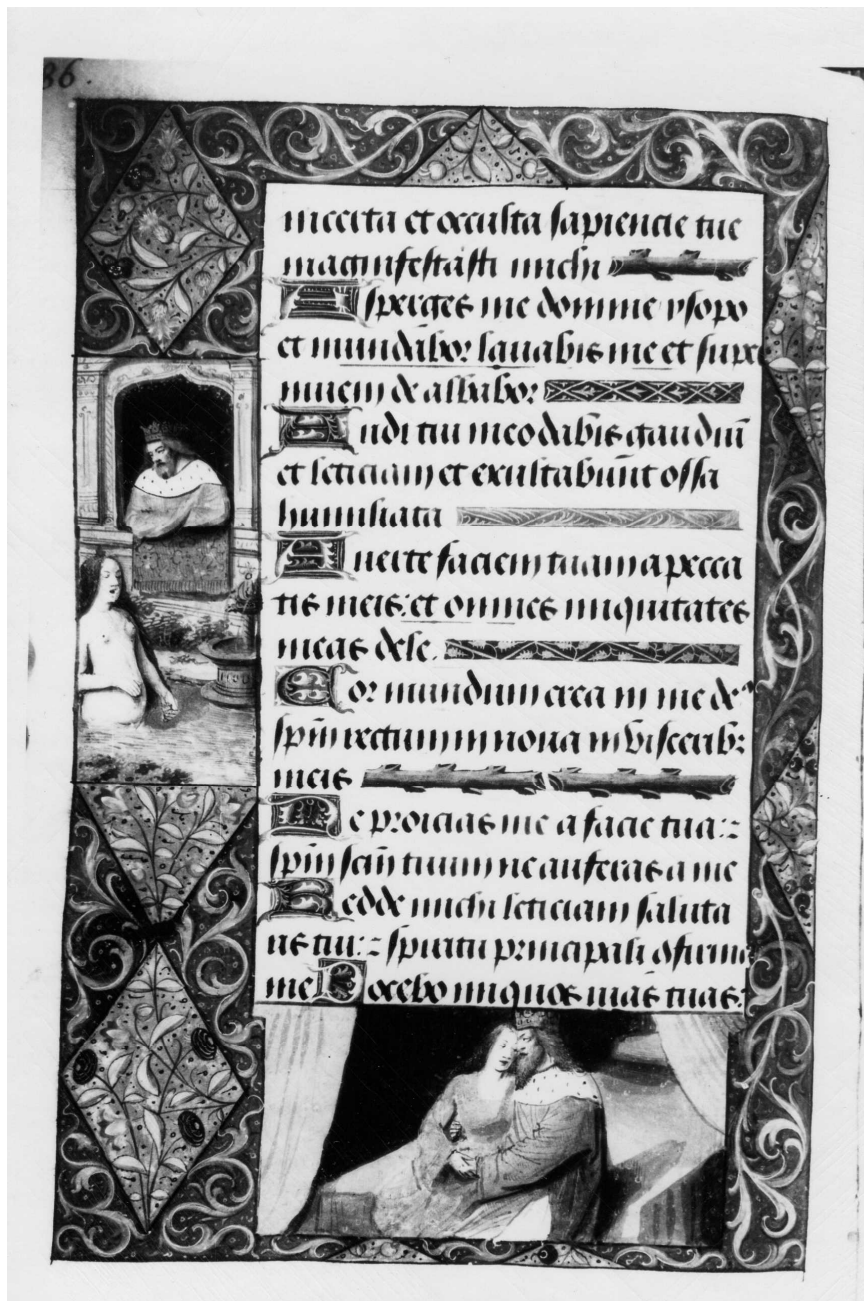
**Manuscrito:** Libro de Horas de Carlos V.

**Iconografía:** El encuentro entre David y Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1510-1520.

**Localización, Signatura:** Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 24-3, fol. 186r.



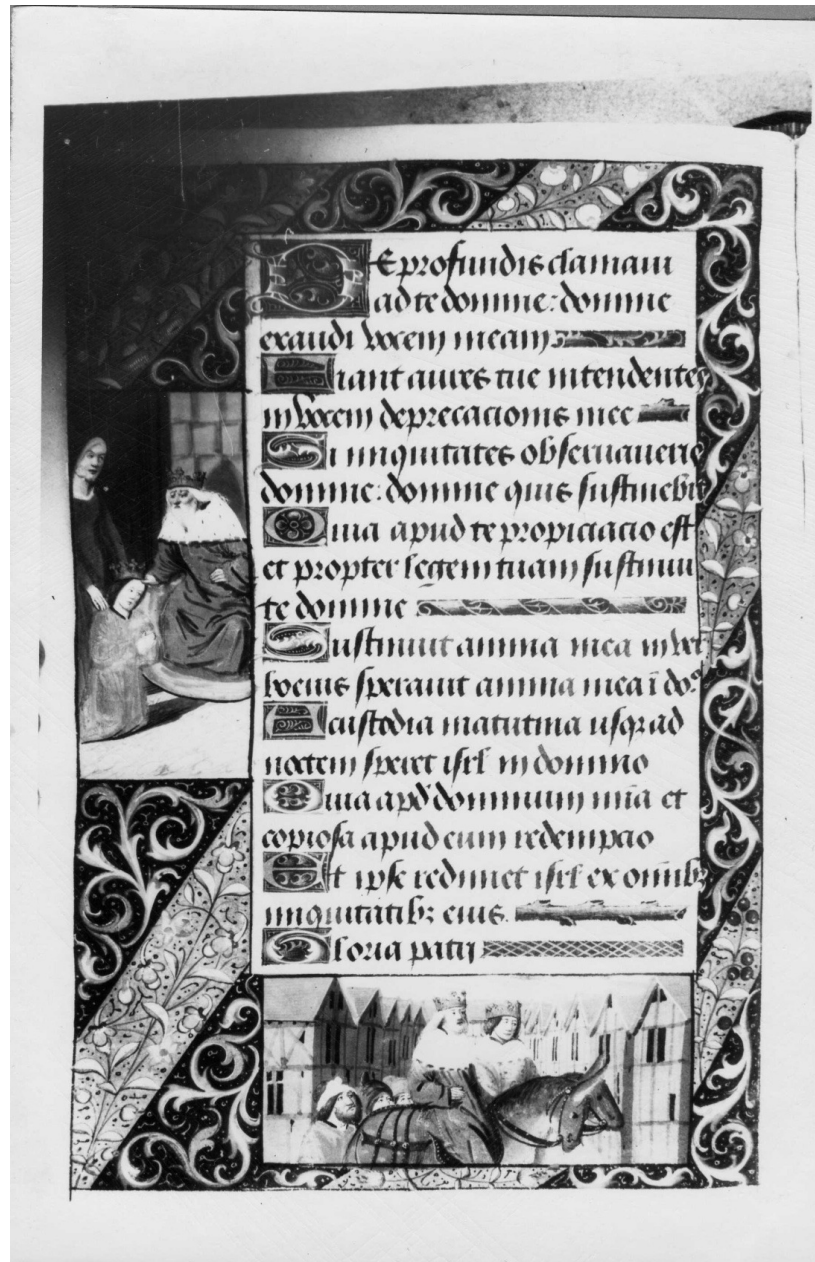
**Manuscrito:** Libro de Horas de Carlos V.

**Iconografía:** Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón sea su sucesor.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** ca. 1510-1520.

**Localización, Signatura:** Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 24-3, fol. 192v.



195/A





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s):** Maestro de Claude de Francia.

**Lugar de origen:** Tours, Francia.

**Fecha:** ca. 1515-1520.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Add. 35315, fol. 52r.



**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

**Lugar de origen:** Flandes.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, Signatura:** Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Codex 1858, fol. 96v.





197/A



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 2244, fol. 41v.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1161, fol. 61r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1147, fol. 54r.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** Londres, The British Library, Ms. Sloane 2418, fol. 81r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1168, fol. 102r.





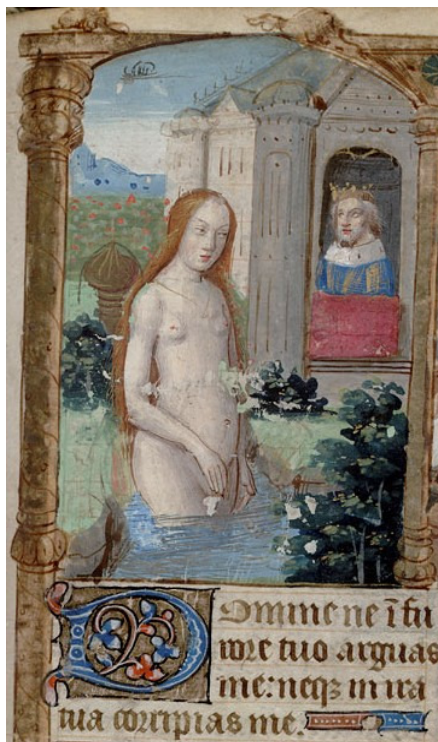
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** David enviando a Urías el Hitita al frente de batalla; el baño de Betsabé. Alrededor escenas de la vida de David.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1133, fol. 53v-54r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signatura:** San Marino (California), The Huntington Library, Ms. HM 1171, fol. 97v.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Francia.

**Fecha:** Principios del siglo XVI.

**Localización, signature:** Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Ms. Lewis EM 11:10A.



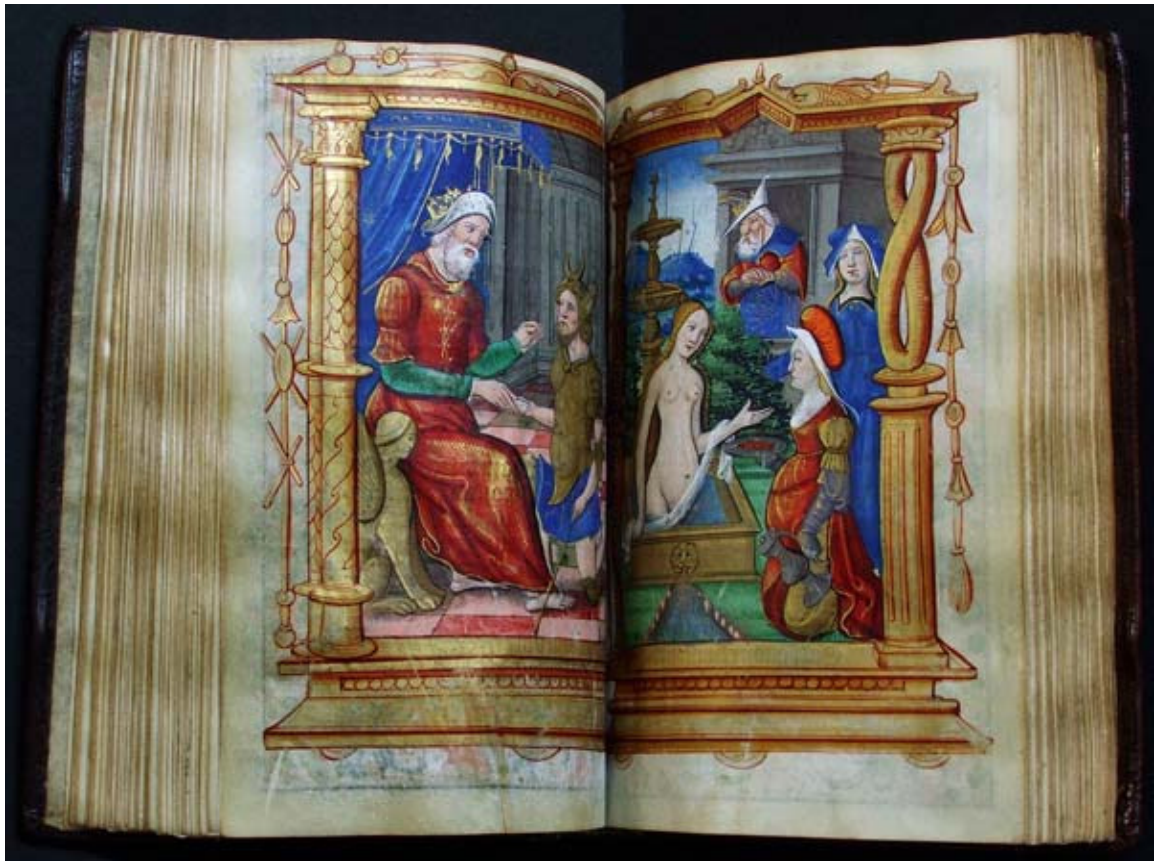
**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

**Iconografía:** David enviando a Urías el Hitita al frente de batalla; el baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1524.

**Localización, signatura:** Adelaide, The State Library of South Australia, Ms. 096 C363.





**Manuscrito:** Libro de Horas.

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Lugar de origen:** Touraine, Francia.

**Fecha:** 1524.

**Localización, signatura:** U.S. Historical Archive,  
(<http://www.ushistoricalarchive.com/cds/bookofhours.html>)



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso de Ruan).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Maestro de las Horas de Ango.

**Lugar de origen:** Ruan, Francia.

**Fecha:** 1525.

**Localización, signatura:** Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.61, fol. 70r.





**Manuscrito:** Libro de Horas (uso romano).

**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Taller de Germain Hardouyn.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** ca. 1533.

**Localización, signatura:** Avignon, Bibliothèque municipale, Ms. 203, fol. 5r.



**Manuscrito:** Libro de Horas (uso parisino).

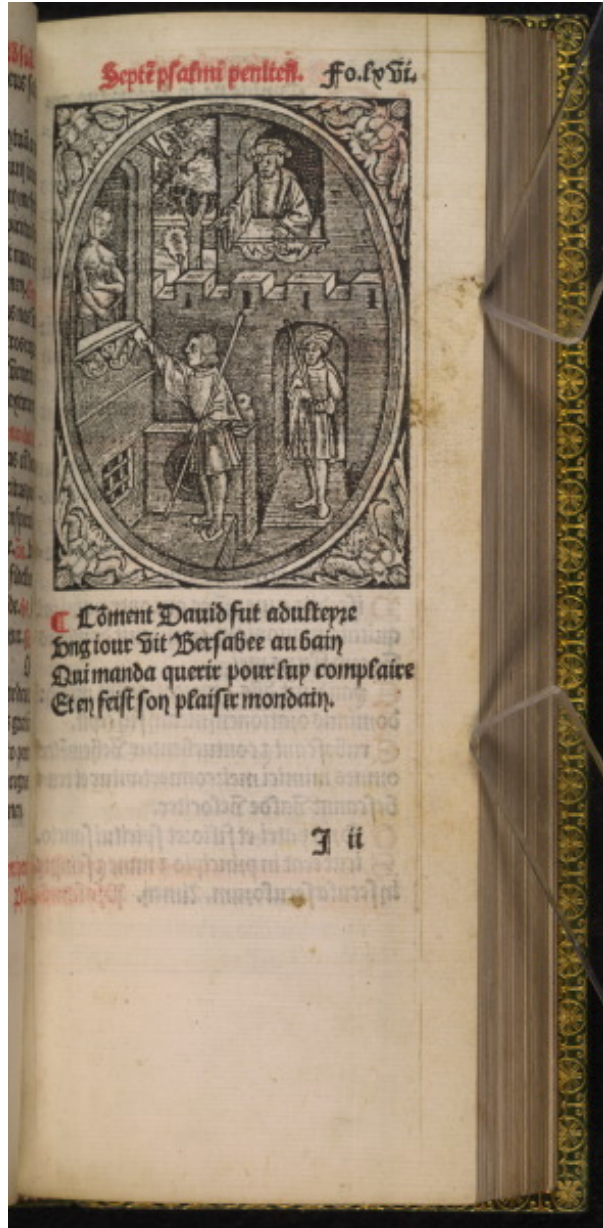
**Iconografía:** El baño de Betsabé.

**Artista(s)(s):** Impreso por la viuda de Thielman Kerver.

**Lugar de origen:** París, Francia.

**Fecha:** 1540-1551.

**Localización, signatura:** Charlottesville, University of Virginia Library, Ms. Gordon 1540 .C38, fol. 61r.





## *Listado de las colecciones especiales digitales*

Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano

<http://www.vaticanlibrary.va>

The British Library, Londres

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>

Bodleian Library, Oxford

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/library/special>

La Biblioteca Nacional de España, Madrid

<http://www.bne.es/>

Bibliothèque Nationale de France

<http://mandragore.bnf.fr>

Bayerische Staatsbibliothek, München

<http://www.bsb-muenchen.de>

*Digital Scriptorium*

<http://www.scriptorium.columbia.edu>

*Enluminures*

<http://www.enluminures.culture.fr>

Fitzwilliam Museum, Cambridge

<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk>

Glasgow University Library, Glasgow

<http://special.lib.gla.ac.uk>

The Huntington Library, San Marino, California

<http://www.huntington.org>

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

<http://www.getty.edu/museum>

*Liber Floridus*

<http://liberfloridus.cines.fr>

Newberry Library, Chicago

<http://www.newberry.org/core-collections>

New York Public Library, Nueva York

<http://www.nypl.org>

Österreichische nationalbibliothek, Viena

<http://www.onb.ac.at/ev/collections/had.htm>

The Pierpont Morgan Library, Nueva York

<http://corsair.morganlibrary.org>

The Royal Dutch Library, Copenhagen

<http://www.kb.nl>

Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, La Haya

<http://www.kb.nl/manuscripts>

Trinity College Library, Canterbury

<http://www.trin.cam.ac.uk/james/jamespref.php>





Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)



# The Iconography of Bathsheba in Medieval Manuscripts

Ph.D. Dissertation advisers:  
Dra. Matilde Azcárate Luxán and Dra. Irene González Hernando  
Universidad Complutense de Madrid

A study presented by  
Mónica Ann Walker Vadillo  
to opt to the degree of  
Ph.D. in Medieval Art History

**2013**

# *Table of Contents*

## *Abbreviations*

<b><i>Chapter 1: Introduction</i></b>	<b>1</b>
State of the Question	4
Research Question and Methodology	11
<b><i>Chapter 2: Social-Historical Context (Jewish/Christian)</i></b>	<b>25</b>
<b><i>Chapter 3: Bathsheba in Medieval Manuscripts</i></b>	<b>31</b>
<b><i>Chapter 4: David Rebuked by Nathan</i></b>	<b>69</b>
Textual Sources	69
Iconography Models	70
Contexts and Interpretations: The Eastern Tradition	72
Contexts and Interpretations: The Western Tradition	79
Conclusions	92
<b><i>Chapter 5: Bathsheba's Intercession</i></b>	<b>97</b>
Textual Sources	97
Iconography Models	98
Contexts and Interpretations	100
Conclusions	126
<b><i>Chapter 6: Bathsheba and Solomon Enthroned</i></b>	<b>131</b>
Textual Sources	131
Iconography Models	132
Contexts and Interpretations	134
Conclusions	165
<b><i>Chapter 7: Bathsheba's Bath</i></b>	<b>171</b>
Textual Sources	171

Iconography Models	172
Bathsheba's Bath: Degrees of Nudity	173
Bathsheba's Bath: The Space of the Bath	175
Bathsheba's Bath: Other Elements and Additional Figures	178
Contexts and Interpretations	180
Conclusions	223
<b><i>Chapter 8: Other Scenes of the Iconography Cycle of Bathsheba</i></b>	<b>227</b>
The Meeting and Adultery of David and Bathsheba	227
Bathsheba's Sadness and the Wedding of David and Bathsheba	231
The Birth of David and Bathsheba's Sons	236
David and Bathsheba Enthroned	238
The Meeting of Nathan and Bathsheba	244
Salomon Riding a Mule Accompanied by Nathan and Bathsheba	246
Bathsheba at the Death and Burial of King David	249
Salomon Inviting His Mother to Seat by His Side	256
Conclusions	260
<b><i>Chapter 9: Figures, Prefigures and Related Scenes Associated with Bathsheba</i></b>	<b>263</b>
Mary	263
Esther y Ahasuerus	265
Susanna and the Elders	268
Eve in the Garden of Eden	273
The Bath House in Valerius Maximus' <i>Facta et Dicta Memorabilia</i>	281
Vanity	284
Conclusions	292

<b><i>Chapter 10: Conclusions</i></b>	<b>295</b>
<b><i>Bathsheba and Her Iconography Models</i></b>	<b>295</b>
<b><i>Bathsheba in the Middle Ages: Interpretations</i></b>	<b>302</b>
<b><i>Bathsheba's Iconography Cycle: Interpretations</i></b>	<b>303</b>
<b><i>Bathsheba's Individual Scenes: Interpretations</i></b>	<b>311</b>
<b><i>Transformation and Projection of Bathsheba's Iconography</i></b>	<b>321</b>
<b><i>Appendix</i></b>	<b>326</b>
<b><i>Bibliography</i></b>	<b>332</b>
<b><i>Figures</i></b>	<b>351</b>
<b><i>Catalogue</i></b>	<b>384</b>
<b><i>List of Digital Collections</i></b>	<b>621</b>



## ***Chapter 1: Introduction***

When I decided to apply contemporary theories of the gaze to a medieval iconography theme over the course of a previous investigation, I never imagined that it would become the first step in the realization of my PhD. The theme was the Bath of Bathsheba, and the exchange of glances between King David, Bathsheba, and the audience seemed to invite this type of unorthodox study<sup>1</sup>. In my growing interest in the subject, I developed a detailed iconographic study of Bathsheba bathing addressing issues such as the complex relationship between text, image and reader/viewer, which were then applied to various iconographic models of this theme that were executed between the fourteenth and sixteenth centuries in France<sup>2</sup>. However, during my search for iconographic examples of Bathsheba bathing I found a large number of scenes related to her story that had never been studied. These new scenes made me think that the interpretation of the story of Bathsheba in medieval iconography could be much more complex than researchers that had worked on some other aspect of this woman from the Old Testament had suggested so far. The first questions that assailed me when I realized the vast amount of material on Bathsheba really seemed to emphasize the complexity of the issue: How many of her biblical scenes were represented? What kind of manuscripts did her iconography appear in? What was the function of her images? These, among other questions, will be those that will guide this study.

To start giving answers to these questions, one should start narrating the story of Bathsheba which extends through a series of episodes from the life of King David and King Solomon as told in II Samuel 11, II Samuel 12: 24-25, I Kings 1: 11-31 and I Kings 2:19. Also included among these stories are David rebuked by Nathan (II Samuel 12: 1-14),

---

<sup>1</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, "La mirada mulveyana y el baño de Betsabé", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2010): 377-390.

<sup>2</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008).

Solomon riding on a mule after being proclaimed king (I Kings 1: 32-35) and the death of King David (I Kings 2: 10-12). The image Bathsheba became so important in the Middle Ages that her figure was included by many artists at this time in the biblical narratives that not expressly mentioned her.

The story begins with the episode of Bathsheba bathing. One evening David was walking on the terrace of his palace when he saw a woman bathing. Her beauty aroused his curiosity, so he asked who she was. A servant who was with him told him that it was Bathsheba, daughter of Eliam, and wife of Uriah the Hittite. Then David sent a messenger to get her, and when she reached the palace, he lay with her and then sent her back to her house. The story would have ended here, merely in a case of adultery, if it were not for the letter that Bathsheba sent him shortly after with the following words: "I am pregnant" (II Samuel 11: 5). This spelled disaster to King David who, trying to hide his actions, led him eventually to commit an even greater crime. He ordered his general Joab to send Uriah to him. When Uriah came before him, David asked about the siege of Rabbah and then urged him to go home and enjoy the company of his wife. However, instead of lying with Bathsheba, Uriah slept at the palace gates, saying that if his men on the battlefield could not enjoy their wives, neither could he. David finally managed to cause the death of Uriah through a letter that he gave Uriah for his general, Joab, in which David ordered his general to place Uriah in the most dangerous battlefield so that he would surely die. Soon news reached Bathsheba of her husband's death, and she mourned him. Soon thereafter David sent for her and became his wife. Bathsheba gave birth to a son, the fruit of their adultery. David's actions were not pleasing in the eyes of God, who sent the prophet Nathan to rebuke David his transgression. As punishment, the son of David died when he reached the seventh day of his birth. Neither David's pleas nor his prayers managed to save his son's life (II Samuel 12:1-19). After his

death, David comforted Bathsheba and lay with her. Bathsheba became pregnant again and gave birth to a son whom she named Solomon and God loved him.

The story continues with the old age of David and the problem of succession to the throne of Judea. Adonijah, son of Haggith, one of the wives of David, was preparing to take the throne gathering around his followers and preparing a slaughtering. All but the priest Benayahum, the prophet Nathan and his brother Solomon were invited to the event. Nathan spoke to Bathsheba, the mother of Solomon, and said: "You have not heard of Adonijah, son of Haggith, who has become king, and our lord does not know it? Now I want to give you some advice to save your life and the life of your son Solomon. Go and enter into the room of King David and say 'oh my lord king! Did not you swear to your servant, saying, truly, Solomon thy son shall reign after me, and he shall sit upon my throne? Why, then, has Adonijah become king? 'And lo, while you're talking there with the king, I will come after you and I be stressing your words. "(I Kings 1:11-14). And Bathsheba and Nathan did so. David was shocked to hear the claims of Adonijah and promised Bathsheba that Solomon would sit on the throne. Bathsheba knelt before the king and said, "Let my lord king David live for ever" (I Kings 1: 31). Then David summoned Zadok the priest, Nathan and Benaiah and told them to look for the court officials and then mounted Solomon on his own mule to carry him to Gihon and anoint him there as king of Israel. After the ceremony, the trumpets sounded and the people shouted "Long live, King Solomon!"

Upon learning that Solomon would be the one who will sit on the throne of Israel, Adonijah feared for his life and begged his brother not to kill him. Solomon said that if there was no evil in him, he would not kill him and sent him home. Shortly after, David died and was buried in the city. He was succeeded by his son Solomon, as he had arranged (I Kings 2: 10-12). However, Adonijah did not give up and tried to regain the throne. He went to

Solomon's mother, Bathsheba, to intercede with her son on his behalf. Adonijah wanted to take one of the concubines of King David, the young Shunammite Abishag, as a wife. With this petition Adonijah intended to take the place of his father, King David, and married one of his wives as tradition established that whoever possessed the old King's women he will inherit the throne. Bathsheba, ignorant of these claims, went in search of Solomon. When she got to the throne room, Solomon got up and went to meet her, and then bowed to her and he guided her to the throne, after ordering another seat for the king's mother, who then sat at his right hand. (I Kings 2: 19). Bathsheba told his son not to deny her what she was asking and Solomon said, "Ask, my mother, because I shall not deny it" (I Kings 2: 20). However, Solomon realized the ruse of Adonijah and had him killed.

This story is the basis for the iconography of Bathsheba, who had an important bearing on medieval art not only as the object of desire of King David but also as queen and mother.

### **State of the Question**

While the image of Bathsheba bathing has captured the imagination of a significant number of art historians, it has not been the same with other images depicting Bathsheba as queen mother. In 1956 Louis Réau wrote his *Iconography of Christian Art*, an encyclopedic text, where he added Bathsheba's bath to the iconography cycle of the life of King David<sup>3</sup>. Of all the moments where this figure appears, the bath scene is the only one he mentioned in detail, offering a wide selection of examples. On the other hand, Réau describes briefly part of the iconography of Bathsheba as queen mother when his son Solomon enthroned her on his right<sup>4</sup>. Notably Réau included only two examples in the iconographic repertoire related to this topic, but as will be seen throughout this study, the extant iconography of Bathsheba as

---

<sup>3</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: El Antiguo Testamento*, 320-324.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 337.



Queen Mother is much richer. In 1962, Elisabeth Kunothe-Leifels wrote a book titled *Über die Darstellung der "Bathsheba im Bade"*, describing the iconography of Bathsheba bathing from the fourth century to the seventeenth century<sup>5</sup>. However, the image of Bathsheba as queen mother remained untreated throughout the study. In 1993, Lydwine Saulnier-Pernuit dedicated a book to the tapestry of "The Three Coronations" of Sens Cathedral<sup>6</sup>. The three coronations refer to the iconography of the coronation of the Virgin Mary, Bathsheba and Esther, by the Trinity, Solomon and Ahasuerus respectively. This study describes the three scenes with Saulnier emphasizing the typological connections between the two women of the Old Testament and the Virgin Mary. This is a comprehensive study which also refers to the historical and cultural context that made possible the existence of this tapestry and its iconographic sources, which may be found in the *Biblia Pauperum*. Furthermore, in 2001 Colum Hourihane edited a book on the iconography of King David in the Index of Christian Art at Princeton University<sup>7</sup>. Hourihane begins this iconographic collection offering an overview of the life of King David, including episodes in which he appears with Bathsheba<sup>8</sup>. After offering a wide selection of the episodes he described the iconography thematically and then he organized it alphabetically. Hourihane's compilation includes images of David with Bathsheba among which is Bathsheba's bath and, unlike Réau and Kunothe-Leifels, he also includes some images where Bathsheba appears as queen. However, this book only describes the iconography of King David, and Hourihane does not enter into any discussion regarding the images.

Arguably, these four are the books, or catalogs, that have offered a more complete view on the figure of Bathsheba. The rest of the literature referring to this woman from the

---

<sup>5</sup> Elisabeth Kunothe-Leifels, *Über die Darstellung der "Bathsheba im Bade"* (Essen: Bacht, 1962).

<sup>6</sup> Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements*, 1-105.

<sup>7</sup> Colum Hourihane, *King David in the Index of Christian Art* (Princeton: Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University in association with Privator University Press, 2001).

<sup>8</sup> *Ibid.*, xix-xvi.

Old Testament either describes a particular iconography or a specific work of art. Although with a few important exceptions, the figure of Bathsheba is treated in a rather superficial manner and emphasizing her character as a tempting seductress of the great King David. This is the case of John Harthan, who in 1977 described Bathsheba in a superficial manner in one of the most important studies on the Book of Hours made up to that moment<sup>9</sup>. Harthan mentioned that the iconography of Bathsheba bathing was introduced to the Penitential Psalms in the Books of Hours during the second half of the fifteenth century. However, he did not analyze the reasons why this topic was introduced and why it became so popular so quickly.

On the other hand, Paul Saenger in his article entitled "Books of Hours and the Reading Habits of the Late Middle Ages", written in 1989, mentions the introduction of Bathsheba bathing in the Books of Hours as part of the new erotic images which began to appear in manuscripts for private use in the second half of the fifteenth century<sup>10</sup>. Although Saenger introduces this new interpretation, he does not show nor analyze any visual examples, even though he mentions three manuscripts where the image of Bathsheba appears, which have been added to the catalog of this study<sup>11</sup>. Also the art historian Erika Bornay introduces Bathsheba bathing in her study of the *Biblical Women in Baroque Painting: Images of Ambiguity*, published in 1998<sup>12</sup>. Although her book is chronologically situated after the time concerning this study, Bornay offers an introduction to the figure of Bathsheba dating back to the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup>, and 16<sup>th</sup> centuries. Again, it is the seductive Bathsheba which becomes important and that overshadows her role as queen when she pleads with David to

---

<sup>9</sup> John Harthan, *The Book of Hours* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1977), 29-30.

<sup>10</sup> Paul Saenger, "Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages", en *Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Roger Chartier (Cambridge: Polity Press, 1989): 156.

<sup>11</sup> Ibid. Saenger mentions the following manuscripts where the iconography of Bathsheba's bath appears: Rouen, BM, Ms. 3027, fol. 86; Paris, Arsenal, Ms. 428, fol. 93 and Baltimore, Walter's Art Gallery, Ms. W 449, fol. 76.

<sup>12</sup> Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 69-76.

allow for her son Solomon to succeed him on the throne (III Kings 1:10-21) or when she intercedes with Solomon in favor of Adonijah (III Kings 2: 13-22). Bornay gives a brief summary on some iconographic possibilities for Bathsheba bathing by showing three French examples of the Late Middle Ages before she discusses the examples of the Baroque Period.

Another art historian, Thomas Kren in 2005 wrote a chapter in the book *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII* titled "Looking at Louis XII's Bathsheba"<sup>13</sup>. In this chapter Kren draws on the image of Bathsheba's bath in the Book of Hours of Louis XII to discuss the role of Bathsheba in the patronage of the court of the Valois Dynasty. This chapter is one of the best studies done to date on Bathsheba. Kren explores the iconography of Bathsheba bathing based on the work done by Elisabeth Kunoth-Leifels and explains the perceptions that Bathsheba had during the Late Middle Ages, offering a wide selection of secondary literature and contemporary to the time when the manuscripts that were studied appeared. These perceptions are focused primarily on the image of the seductive Bathsheba and the possibility that it was the patronage of the court of the Valois the driving force behind its popularity. Kren believes that it was Jean Fouquet the creator of such iconography during the reign of Charles VII and Louis XI (1422-1484)<sup>14</sup>. However, this iconography existed before and can not ascribe their creation to a single individual.

A very interesting study on the change of place of the iconography of Bathsheba's Bath from Psalm 51 or Psalm 101 to 1, was written by Harvey Stahl on an article written in 2004 entitled "Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, Ms. lat. 10525)"<sup>15</sup>, which was later expanded in 2008 into a more

---

<sup>13</sup> Thomas Kren, "Looking at Louis XII's Bathsheba", *Louis XII en A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, ed. Thomas Kren y Mark Evans (Londres: The British Library, 2005), 43-61.

<sup>14</sup> Ibid., 58.

<sup>15</sup> Harvey Stahl, "Bathsheba and the Kings: The Beatus Initial in the Psalter of Saint Louis (Paris, BNF, ms. lat. 10525)", en *The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, ed. F.O. Büttner (Turnhout: Brepols, 2004).

comprehensive study of the Psalter of Louis IX of France titled *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis*<sup>16</sup>. In these two works, Stahl examines the representation of Bathsheba at the beginning of Psalm I as a new introduction based on the historical perception of King David and his sinful actions and subsequent repentance. These two studies, done over a particular manuscript, offer a partial view of the complex iconography and interpretation of Bathsheba.

Other articles that mention a specific aspect of the figure of Bathsheba are Manuel Nuñez Rodriguez, Anne Rudloff Stanton, Christa Grössinger, Michel Camille, Madeline H. Caviness, Matilde Azcárate Luxán and Clare L. Costley. In 1997, Manuel Núñez Rodríguez wrote a monograph titled *House, Street, Convent: The Iconography of Late Medieval Women*, where he mentions the importance of the story of Bathsheba using as an example the iconography of David and Bathsheba in the Morgan Bible of the Pierpont Morgan Library<sup>17</sup>. In this study Nuñez focuses in the act of adultery and the controversial biblical exegesis of the story. On one hand, Bathsheba is the *Ecclesia-Sponsa* who David/Christ desired for her beauty and needed to be freed from the clutches of Uriah/Devil, while on the other hand she is the seductive Bathsheba, the temptress, the woman who made the great king David sin due her lack of modesty. Nuñez mentions Bathsheba's erotic iconography appeared as a result of a materialistic hedonism hard to find in a church context due to the repression of everything sexual<sup>18</sup>. It is interesting that Nuñez uses the example of a Bible to discuss this erotic iconography but makes no mention of the iconography of Bathsheba bathing in other manuscripts. His discussion of the subject is brief and does not elaborate on the popularity of this iconography or other aspects of her iconography nor issues of image/text and

---

<sup>16</sup> Harvey Stahl, *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis* (University Park, PE: The Pennsylvania State University Press, 2008).

<sup>17</sup> Manuel Núñez Rodríguez, *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997), 265-267.

<sup>18</sup> Ibid., 266-267.



viewer/reader. However, the study of Nuñez introduces the problem of interpretation of the text.

Similarly, the work of Wayne Craven and Don Denny on the sculptural program of the western portal of the cathedral of Auxerre reveals two distinct views on the interpretation of David and Bathsheba cycle—a cycle where both the image of Bathsheba's bath and Bathsheba enthroned next to King David appears<sup>19</sup>. Craven sees in the cycle of David and Bathsheba the prefiguration of Christ and the Virgin Mary as Augustine described it, and Denny describes the unprecedented election of this subject connected to the desire of the Count of Auxerre, patron of the portal, who metaphorically wanted his wedding to be represented through the story of David and Bathsheba. Both views offer two ways to understand the story of David and Bathsheba, one with a typological character and the other with a symbolic-historical one. This problem also appears in the interpretation of Anne Rudloff Stanton's article entitled "From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter", published in 1997<sup>20</sup>. In this study Rudloff Stanton uses the example of a manuscript of English origin: the Psalter of Queen Mary Tudor, also known as the Psalter of Isabella of France. Her analysis of Bathsheba presents her as the temptress who causes the death of her first husband Uriah, and only bring calamities to her second husband, King David. Nevertheless, Bathsheba is redeemed through her role as a mother<sup>21</sup>.

Also Christa Grössinger in her book *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, has a derogatory vision of Bathsheba when she include hers among the

---

<sup>19</sup> Wayne Craven, "The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 34, No. 3 (1975): 226-237; Don Denny, "Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral", *Speculum* 51, n. 1 (1976), 23-34.

<sup>20</sup> Anne Rudloff Stanton, "From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter", en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, ed. Jane H.M. Taylor y Lesley Smith (Londres: The British Library y the University of Toronto Press, 1997), 172-189.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 179.

negative women of the Old Testament<sup>22</sup>. Michael Camille in 1989 also devoted some words to the figure of Bathsheba in his influential book, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*<sup>23</sup>. Using the example of a thirteenth century French Psalter, The Psalter of St. Louis, Camille mentions that the image of Bathsheba bathing was created by artists to function as the unlawful object of the male gaze, ultimately, to satisfy male desire<sup>24</sup>. Their study adds another line of research because it is important to consider the audience for whom these images were made. On these same lines is the work of Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*, where the art historian uses the subject of David and Bathsheba as an example of a complex discourse on sexuality in the Middle Ages<sup>25</sup>. In her book, Caviness covers polyhedral topics such as the relationship between the viewer and the image using contemporary theories of the gaze and applying them to the medieval patriarchal culture. However, her discussion of David and Bathsheba is very short and uses just one example, the Morgan Bible, to explain her theories. At no time does Bathsheba appear as a mother or queen in her studio. Curiously, it is in relation to the images of the Virgin Mary where Bathsheba is mentioned as queen mother. In her article titled "The Coronation of the Virgin in the sculpture of the Spanish Gothic Tympanums," Matilde Azcárate Luxán mentions Bathsheba's coronation by his son Solomon as the origin of the iconography of the coronation of the Virgin Mary. Azcárate includes reflections of Augustine of Hippo on the subject, that make her argument more solid than the mere mention of the traditional typology Réau offers in his study<sup>26</sup>. However, as the title of his article indicates, Azcárate focuses on the image of the coronation of the Virgin shortly

---

<sup>22</sup> Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, 10.

<sup>23</sup> Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 302-304.

<sup>24</sup> Ibid., 304.

<sup>25</sup> Madeline H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001), 98-99.

<sup>26</sup> Matilde Azcárate Luxán, "La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles", *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994): 353-354.

after establishing its typological origin, but goes no further in relation to the figure of Bathsheba. Finally, Clare L. Costley, in her article "David and Bathsheba and the Penitential Psalms", using printed examples from the sixteenth century of Bathsheba bathing, traces the reasons why the iconography of Bathsheba bathing appeared on the Penitential Psalms to the legends of the Holy Cross popularized in the twelfth century<sup>27</sup>.

## **Research Question and Methodology**

The review that has been done of the existing literature on Bathsheba shows clearly that although the image of Bathsheba bathing has been treated with a little more depth by various authors, few have studied her iconography in depth. Thanks to the new technologies, especially regarding the digitization of the special collections of national, public, municipal, university libraries, etc., a holistic study of the iconography of Bathsheba is now feasible. Through a collection of over two hundred images, I developed an iconographic catalog of Bathsheba. This catalog will be the basis for a study of Bathsheba's iconography and iconology in the context of artistic production in the Middle Ages.

This study will follow a methodology within the framework of traditional iconography studies<sup>28</sup>. Although there are different views on the definition of iconography, in this study it was decided to follow the definition and methodology presented in 1955 by Erwin Panofsky in his study of iconography and iconology<sup>29</sup>. For Panofsky, the study of art objects and images could be systematized into three levels: the first level is concerned with

---

<sup>27</sup> Clare L. Costley, "David and Bathsheba, and the Penitential Psalms", *Renaissance Quarterly* 57, n. 4 (2004): 1235-1277.

<sup>28</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 13-22. A traditional definition of iconography is the science that studies the origin and formation of the images, taking into account their relationship with the allegorical and symbolic, and their identification by means of the attributes that usually accompany them. However, this definition falls short to the study of a figure as complex as Bathsheba.

<sup>29</sup> Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", in *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* (Nueva York: Doubleday Anchor, 1955), 51-67.

the identification of objects and figures through the viewer's familiarity with them<sup>30</sup>. The second level deals with the area of iconography. That is, the linking of artistic motifs and composition with themes, concepts or conventional meanings<sup>31</sup>. It is at this level that the images, stories and allegories are identified. The third level deals with the iconological interpretation. This is the deepest level of interpretation which studies the intrinsic meaning or content of the work<sup>32</sup>. That is, this level takes into account the personal, cultural and technical understanding of a work. Art is not an isolated incident, but it is the product of a historical setting<sup>33</sup>.

Although Panofsky's theories have been criticized<sup>34</sup>, his methodology is still today one of the best tools for the study of images in the history of art and the best way to do justice to the object within its complex historical particularities. Although this study will not follow, nor continuously mention, in an orthodox way the three phases proposed by Panofsky, his considerations regarding the interpretation of the images will guide this work.

---

<sup>30</sup> Ibid., 53-54. For example, looking at the image of the Last Supper, the first thing that a spectator will see is thirteen men sitting around a table in a room. Panofsky explained that this first identification, or pre-iconographic description, was subdivided into the factual and the expressive. The understanding of the factual and the expressive can vary greatly depending on individual experience. Thus, a viewer could recognize the loaves and fishes that were on the table during the Last Supper or he could recognize the facial expressions of shock and disbelief of the figures.

<sup>31</sup> Ibid., 54-55. For example, at this level the image of thirteen men eating around a table can be identified as a representation of the Last Supper. This second level of interpretation would imply a non-interpretive descriptive analysis and it will be responsible for the identification, description and classification of images.

<sup>32</sup> Ibid., 55-56. According to Panofsky, this level can be understood once we have determined "the underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical belief, qualified by one personality and condensed into one work".

<sup>33</sup> Ibid., 65-67. In order to develop an iconological and iconographic study, we should always keep in mind that the identifications and interpretations are subject to the subjective knowledge of the art historian and, for that reason, we need to acknowledge them and correct them through knowledge of the historical processes, or what Panofsky called "history of tradition." Each of the three phases has its own principle of correction: the pre-iconographic description has the history of styles, ie knowledge of how objects under different historical conditions and events were expressed by forms; the iconographic study has the history of the types, ie knowledge of how, under different historical conditions, specific themes or concepts were expressed by objects and events, and finally, the iconological study has the history of symbols (or cultural symptoms), ie knowledge of how, under different historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts.

<sup>34</sup> See Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1985); Keith Moxey, "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art", *New Literary History* 17, n. 2 (1986): 265-274; David Carrier, "Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, n. 4 (1989): 333-347; Stephen Bann, "Meaning/Interpretation", en *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson y Richard Shiff, 87-100 (Chicago: University of Chicago Press, 1996).



Another methodological aspect to be considered for this study is medieval exegesis. Although it is a methodology that was developed in the early centuries of Christianity, it was one of the main systems of biblical interpretation throughout the Middle Ages and, as such, a very important source for understanding the iconographical development of Bathsheba. This methodology will offer two types of readings on the figure of Bathsheba, a symbolic narrative and a historical narrative, which will be the basis for the different interpretations to which the iconography of the mother of Solomon might be subjected to. Medieval exegesis is the process that explains the various meanings of the Scriptures. This process supports multiple levels of meaning: 1) the literal or historical, 2) the allegorical, 3) the tropological or moral, and 4) the anagogical or mystical and eschatological<sup>35</sup>. These levels could be further divided into two distinct categories related to how to read the biblical text: literally and symbolically (the latter encompasses the allegorical, tropological, and anagogical meanings). The medieval exegetes also made a distinction between the extrinsic and intrinsic meaning of Scripture. The extrinsic had to do with the historical reality of the Old Testament as understood by the Jews, while the intrinsic had to do with the hidden meaning of the Old Testament that later would be "revealed" by Christian exegetes.

Generally, these symbolic and intrinsic explanations relate primarily to the Old Testament and their function was to harmonize the Hebrew Scriptures with the Christian ones so that there is a correlation between the two. This connection was very important for Christian exegetes since if the New Testament was point by point related with the Old, it could easily be inferred that "both [were] the authentic expression of the same divine

---

<sup>35</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, Trad. José María Sousa Jiménez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 231-239; Bert Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes in the Southern Netherlands (c. 1410-c. 1470) A Contribution to the Study of 15<sup>th</sup> century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism* (Lovanía: Uitgeverij, 1996), 13-41; Raymond Clemens y Timothy Graham, *Introduction to Manuscript Studies* (Ithaca: Cornell University Press, 2007), 181. This division of the different types of interpretations was first developed by Augustine of Hippo, and is the author who most of these researchers refer to, especially his work *Quaestiones in Heptateuchum* 2.73, where he wrote: "...quamquam et in Vetere Novum lateat, et in Novo Vetus pateat." Free translation from the Latin: "The New (Testament) is hidden in the Old, and the Old is fulfilled in the New."

thought"<sup>36</sup>. According to these theologians the essence of this idea was that both the Old and New Testament convey the same message from God, but what "appears veiled in the Old Law, is revealed in the New"<sup>37</sup>. Or as Augustine said, "the shadow cast on the pages of the Old Testament history by a truth whose incarnation or figure is found in the New Testament revelation"<sup>38</sup>. Thus, the history of mankind from Adam and Eve and original sin has been nothing more than a long wait for Christ, the Savior, whose sacrifice redeemed man from original sin. For medieval exegetes, this history was essentially the story of Salvation where everything until the Last Judgment had a fixed and predestined meaning<sup>39</sup>. Time in this context was divided into the time before Christ, Christ's time and the time after Christ. All characters and events that have passed before the coming of Christ are designated by the name of types or prefigurations and their New Testament counterparts are designated with the name of anti-types or figures<sup>40</sup>. This exegetical method for understanding Scriptures is called typology<sup>41</sup>, although in this study it will also be referred to as symbolic narrative.

The origin of this typological doctrine can be traced to Christ himself who said "Think not that I came to destroy the Law or the prophets: I came not to destroy, but to fulfill. For I tell you the truth, until heaven disappear and the earth will not disappear nor a jot or one tittle of shall in any wise pass from the law till all be fulfilled"(Matthew 5: 17-18). The Gospels themselves make themselves relevant in the concordance of the Old and New Testaments with specific examples. The Gospel of John 3: 14 says, " And as Moses lifted up the serpent in the wilderness, even so must the Son of Man be lifted up," and Matthew 12:40

---

<sup>36</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, 230. According Réau the concordance of the testimonies was always considered to be proof, or at least a presumption, of Divine truth.

<sup>37</sup> Ibid., 231.

<sup>38</sup> Everett F. Harrison, Geoffrey W. Bromely y Carl F. H. Henry, *Baker's Dictionary of Theology* (Grand Rapids (MI), 1987), 533.

<sup>39</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes*, 2-3.

<sup>40</sup> While these terms may be used indiscriminately, it was decided to use the terms of figure and prefigure throughout this study.

<sup>41</sup> The manuscripts that will follow this type of exegetical interpretation will be referred to as typological manuscripts or texts of a typological character.

says, " For as Jonah was three days and three nights in the whale's belly, so shall the Son of Man be three days and three nights in the heart of the earth." In the first example the elevation of the cross is prefigured by the elevation of the brazen serpent and the second example shows the Resurrection of Christ prefigured by Jonah in the belly of the whale. This idea is also mentioned by Paul of Tarsus (Colossians 2:17) saying "The Old Testament is but the shadow of what must come, but the body is Christ." With this basic biblical doctrine developed into the typological system and later on underwent further refinement throughout the Middle Ages, which by then was not limited to the typological examples described in the New Testament<sup>42</sup>. The medieval exegetes found a way to enlarge the repertoire of the commonalities between the two Testaments multiplying their comparisons with great subtlety. This then lead to the creation of manuscripts of a typological character like the *Biblia Pauperum*, the *Speculum Humanae Salvationis* or *Concordantiae Caritatis*<sup>43</sup>.

Within this typological system Bathsheba appears not only as the prefiguration of Ecclesia, but also of the Virgin Mary. This relationship or concordance is not mentioned in the Gospels, but was a creation of the Church Fathers.

Ambrose of Milan (c. 339-397) mentions in his *Apologia Prophetarum David* (390) that the union of Bathsheba with David was a figurative union where she represents the Church of Nations and he represents Christ<sup>44</sup>. This union was not a legal union but a union of faith. Thus, Ambrose sought to give a positive meaning to an act of adultery, which historically was not only frowned upon but that involved the death penalty for those who perpetrated this sin.

---

<sup>42</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationes*, 13-14. Cardon says that during the time of the Fathers of the Church, the typological doctrine began to develop in the text *Veteris et Novi Concordantia Testamenti* and other texts as the *Tituli* of Ambrose of Milan (c.339-397), now lost, or Dittochaeon or *Tituli Historiarum Prudencio* (348-c.410). This theory became popular in later centuries influencing even Alcuin who wrote the *Glossa Ordinaria* by using this exegetical method.

<sup>43</sup> All these manuscripts are analyzed in more detail on Chapter 3.

<sup>44</sup> Ambrosio de Milán, *De Apologia Prophetarum David* (c. 400), ed. Pierre Hadot (París: M. Cordier, 1977), 73-74.

Following in the footsteps of Ambrose of Milan, Augustine of Hippo (354-430) mentions in his *Contra Faustum Manichaeum* (404-405) that David was the prefiguration of Christ<sup>45</sup>. According to Augustine, the etymology of the names of David and Bathsheba was indication enough to prove this typology. For one thing David can be translated as "strong hand" or "desirable", reinforcing the prophecy: "and the desired of all nations shall come" (Haggai 2:7)<sup>46</sup>. Furthermore, Bathsheba translates as "satiety pit" or "seventh well" which connects to the Song of Songs where the Church appears as the wife called "the well of living water" (Song of Songs 4 : 15). Jerome of Stridon in his Epistle LXIX, 419, mentions that Bathsheba's name was spelled as "Beersheba", a region of southern Palestine where it is assumed that the water source spoken of in Genesis 21 miraculously appeared here<sup>47</sup>. Augustine replaced Bathsheba's name (spelled thus in Jerome's Vulgate) for Beersheba so as to make that connection with the etymology of the name of Bathsheba. Given this etymology of the names of David and Bathsheba, Augustine says the following regarding the story of Bathsheba bathing:

The one desired by all nations loved the Church that was washing over the roof, that is, that was cleansing herself of the impurities of the world, and who would transcend and trample the mud house through spiritual contemplation, and, initiating his knowledge of her in their first meeting, after removing the devil completely from her, killing him, joins her in perpetual marriage<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Agustín de Hipona, *Contra Faustum Manichaeum* (c. 400), I, XXII, c. 87 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), 628.

<sup>46</sup> Ibid., for a discussion on the chronology of the text *Contra Faustum Manichaeum*.

<sup>47</sup> The water well from Genesis 21:19 refers to the well of Hagar in the desert by the Grace of God and from which Ismael drinks.

<sup>48</sup> Agustín de Hipona, *Contra Faustum Manichaeum*, 629.



Therefore Bathsheba can be interpreted as *Ecclesia* or the Holy Church, the object desired by Christ in the Song of Songs. David sinned by lusting after Bathsheba, however, that desire has to do more with the prefiguration of Christ's feelings, the desired of all nations, that later culminate in his union with the Church, as David will join Bathsheba.

Augustine mentions both David and Solomon as prefigures of Christ in *The City of God*. According to Augustine "the things that are said of Solomon agree only to Christ, so that in those things that we see prefigured, in Christ are fulfilled"<sup>49</sup>. Solomon is not only seen as prefiguring Christ, Bathsheba also appears as the prefiguration of the Virgin Mary. This connection is established through certain events related to the lives of both women: Bathsheba gave birth to Solomon, the Virgin Mary gave birth to Christ; Christ performed his first miracle at the wedding feast at Cana when he transformed the six jars of water into wine at the request of his mother while Bathsheba's intercession to King David got her son Solomon the throne of his father<sup>50</sup>. So Bathsheba's intercessory function will become the prefiguration of the Virgin Mary as intercessor of all Humanity<sup>51</sup>. Also the time when Solomon enthrones his mother on the right, it will be seen as prefiguring the coronation of the Virgin Mary by her Son in heaven<sup>52</sup>. In Psalm 44, it is also possible to find a reference of the coronation, having this Psalm been associated both with Bathsheba and the Virgin Mary. Verses 9 and 10 say:

“Daughters of kings are among your honored women;

at your right hand is the royal bride in gold of Ophir.

---

<sup>49</sup> Agustín de Hipona, *De Civitate Dei* (c. 426) (Madrid: Homo Legens, 2006), XVII, 9. In this chapter, Augustine also indicates that Christ is descended from David through his mother, the Virgin Mary.

<sup>50</sup> Lydwine Saulnier-Pernuit, *Les Trois Couronnements Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens* (Bélgica: Mame, 1993), 94-95.

<sup>51</sup> Matilde Azcárate Luxan, “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 353-354.

<sup>52</sup> In fact in the Song of Songs 3:11 mentions another coronation related Bathsheba, though she is the one crown to his son. The text reads: “¡come out, and look, you daughters of Zion. Look on King Solomon wearing a crown, the crown with which his mother crowned him on the day of his wedding, the day his heart rejoiced.!”

Listen, daughter, and pay careful attention:

Forget your people and your father's house.

Let the king be enthralled by your beauty;

honor him, for he is your lord.”<sup>53</sup>.

This verse would be the inspiration of Adam of Saint-Victor (+1146), a poet and composer of Latin hymns and musical sequences, who in the early twelfth century wrote a poem where he connected Bathsheba directly to "the Queen at the right hand"

*Bersabee sublimatur*

*Sedis consors regiae*

*Haec regi varietate*

*Vestis astat deauratae*

*Sicut regum filiae*<sup>54</sup>.

Therefore, Psalm 44 appears as a source of inspiration through which Bathsheba appears crowned as queen in the same way as later on the Virgin Mary will be. However, this is not the only poem that relates somehow the image of "the queen at the right hand" with Bathsheba. Hildebert of Tours (+1133) in his first sermon dedicated to the Assumption of the Virgin Mary, based in part on the same Psalm 44, explains that Solomon by inviting his

---

<sup>53</sup> Psalm 44 also may appear numbered as 45, even though in the final composition of the final version the Psalter contains 150 compositions, the enumeration of the Masoretic text, ie the Hebrew version of the Bible, differs from the Greek or Septuagint text. The latter features the Psalms 9-10 and 114-115 as one psalm and Psalm 110 and 147 was divided into two. See Francisco Cantera y Manuel Iglesias, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), 604-605, para una explicación más completa.

<sup>54</sup> E. Mittet y P. Aubry, *Les proses d'Adam de Saint-Victor* (París, 1900), 180-181, cited by Phillipe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique* (Montréal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, 1980), 106. The translation of this text is: "Bathsheba after being enthroned, the King is standing [before her] who appears in golden robes as the daughter of kings."

mother to sit on the throne by his side it would be like Christ crowning his mother in heaven<sup>55</sup>.

The original text says as follows:

*Si enim Salomon matri ad se venienti pro petitione  
Adoniae, thronum sibi collateralem stravit, probabilius est  
[Christum] matrem statuisset ad dexteram secundum illud:  
"Astitit Regina a dextris tuis (Sal. XLIV, 10)". Et sicut in die  
Ascensionis Domini: Dixit Dominus Domino meo, sede a  
dextris meis (Sal. CLX, 1)*<sup>56</sup>.

So Bathsheba and Mary seem hopelessly connected through the literature of the twelfth century, and from the thirteenth and fourteenth century this connection continues with the development of the Marian devotion and moralizing and typological texts such as the *Bibles Moralisées*, the *Biblia Pauperum*, the *Speculum Humanae Salvationis*, and the *Concordantiae Caritatis*. The visual nature of these works makes it difficult to separate the text accompanying the image and therefore its textual analysis will be postponed<sup>57</sup>.

These texts are just one example of the way in which medieval exegetes used David and Bathsheba within the typological system. According to this exegesis, medieval theologians could show that the coming of Christ was part of a divine plan long before his arrival in the land and, without knowing it he was the desired of all nations. The cycle of David and Bathsheba was just one of the resources that these theologians used to prove it.

---

<sup>55</sup> Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, 104.

<sup>56</sup> J.J. Bourassé y J.P. Migne, ed., *Patrologiae Latinae, Tomus 171. Venerabilis Hideberti Primo Cenomanensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi* (Turnholti, Bélgica: Brepols, 1990), 630-631. The translation of the text would be: "If Solomon placed his mother on his right accordingly "the queen sat on his right (Psalm 44: 10)", so let it be known on the day of the Ascension of the Lord: "the Lord said, my Lord, sit at my right (Psalm 160: 1). "

<sup>57</sup> See Chapter 5.

Although this type of interpretation of Scripture is probably one of the most important in relation to the interpretation of Bathsheba, one must also consider the importance of the historical or literal interpretation of the Old Testament, that is, the historical narrative. This kind of interpretation, which presents the facts of the Old Testament as they appear in chronological order, with a beginning and an end, had a great influence in the artistic representations of the Middle Ages.

Bathsheba is framed within a narrative that during the Middle Ages was believed to be true, as the events of the Old Testament were considered historical. Adam, Moses, Noah, Saul, David, and Solomon were considered historical figures whose life had been recorded by the authors of the Old Testament and whose veracity was not questioned. One of the most influential figures in the Middle Ages was that of David, not only for being one chosen by God to lead his people, but because according to the Evangelist Matthew, David was one of the ancestors of Christ, and through Bathsheba, also his son Solomon (Matthew 1:1). This relationship allowed David and Solomon become the prefigurations of Christ in the medieval typological system or to be represented as His direct ancestors. Montague Rhodes James, in one of the first studies conducted on the iconographic repertoire of the Old Testament mentions that to some extent the entire Old Testament illustration is symbolic, but not necessarily typological<sup>58</sup>. In any case, the interest that these stories exercised in the collective imagination of the Middle Ages, made the artists try to represent them in an attractive and real way.

---

<sup>58</sup> Montague Rhodes James, *Illustrations of the Old Testament* (Roxburghe Club, 1927), 1-2. According to James if it was not this way, the artists would not have bothered about representing the Old Testament.



Moreover, throughout the Middle Ages in the great royal houses, the idea of *imitatio David Regis* can be found<sup>59</sup>. King David is listed as the "type" of perfect monarch, the envoy of Christ and the model recommended by the Popes to the Christian kings. His figure, his activities and his achievements were very important to medieval royalty. From the eighth century, David's physical characteristics resemble those of Christ, but from the ninth century onwards the pictorial formulas to represent David changed and they transformed him into a medieval monarch. Charles the Bald, Charlemagne and Louis the Pious, among others, were identified with the king of Israel, ancestor of Christ through Jesse. Alcuin of York in his biblical commentary, or *Glossa Ordinaria* written in the eighth century, promulgated a return to the Old Testament in an attempt to unify Western Christendom, including those parts that had not been Christianized, urging monarchs, especially Charlemagne, to follow the model of Jerusalem during the time of the great kings and priests<sup>60</sup>.

Thus, Charlemagne was considered a new David or Josiah of Judah, and the princes and the anointing of kings of the seventh century was meant to be a reflection of the anointing of the kings of the Old Testament such as Saul, David and Solomon. In his analogy between King Louis the Pious and King David, Amalarius of Metz, disciple of Alcuin of York, emphasized the difference between the emperor as an individual and as an eternal prototype: *Divo Hludovico vita. David Novo perennitas*<sup>61</sup>. With this he wished long life to Louis and eternity to that new David who was embodied in the figure of the emperor of the Carolingian dynasty. In this context, the sanctity of Louis was not synonymous with the epitaph "divine", but it is manifested through the eternity of the king of Israel in whom the idea of the Carolingian Empire culminated and the *regnum Davidicum* became manifest. This

---

<sup>59</sup> Hugo Steger, *David Rex et Propheta: Köning David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts* (Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1961), 124-125.

<sup>60</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 14-16.

<sup>61</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957), 81.

return to the Old Testament had a great impact on the religious mentality and spiritual life of the new medieval society. No doubt that the Old Testament model favored the Christianization of Western Europe<sup>62</sup>. In fact, the identification of the Carolingian dynasty and then the Ottonian dynasty, followed by successive generations of European monarchs, with the kings of the Old Testament symbolizes the realization of the reign of David, or *regnum Davidicum*, through the figure of Christ, whom the king or emperor represents on earth. In other words, the historical events that happen at some point fall within the history of salvation which was started with Christ and will end at the end of time. This historical or literal reading of the texts of the Old Testament, also understood symbolically, will be vital in the interpretation of the story of Bathsheba, as will be outlined in the following chapters.

Having made these preliminary remarks we turn to study the figure of Bathsheba beginning with a brief contextualization of the historical aspects of the bath and the queen's position in the Judeo-Christian context, emphasizing the possible reasons why Bathsheba was taking a bath and the possible environment in which it took place, and the importance of the queen mother in the Old Testament. These two historical aspects will allow us to better understand the context of the biblical story of Bathsheba. Subsequently, the different types of manuscripts where the iconography of Bathsheba appeared will be analyzed following the chronological order of their creation. Then the iconography of the four main episodes that were represented will be described and analyzed. These episodes will be organized chronologically as they appeared in illuminated manuscripts, and not following the biblical narrative, to conclude with a study of the rest of the scenes where Bathsheba appeared. After completing this study, the figures, prefigures and related scenes that could be connected with Bathsheba will be taken into consideration attending not only to textual relations but also to

---

<sup>62</sup> Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis*, 16. In this context one can speak of a spiritual atmosphere where the Church, as a community, is assimilated to the "people of God" of the Bible.

visual similarities that might inform the various interpretations of Bathsheba. Finally, the conclusions of the study will be outlined at the end.

## ***Chapter 10: Conclusions***

Woman, seductress, victim, adulterous, wife, queen, mother, intercessor, all these words culminate in a single name: Bathsheba. Although Bathsheba can be considered a minor character in the great biblical accounts of David and Solomon, in the visual arts her story had a great iconographic development. Throughout this study it has been observed that in medieval art all the biblical scenes that narrate her story have been represented. Bathsheba was also depicted in other scenes in which the biblical text says nothing about her. However, only four scenes had enough relevance to be regularly represented in the Middle Ages: Bathsheba's Bath, David Rebuked by Nathan, Bathsheba's Intercession and Bathsheba and Solomon Enthroned. The first two scenes are directly related to the sin of adultery committed by David and Bathsheba, while the last two are directly related to Bathsheba's role as Queen Mother and as the key instrument in the ascension to the throne of her son Solomon. These four scenes developed iconography models that were more or less stable and that were able to cross the boundaries of space and time. The creation of these models respond to the two types of narratives mentioned at the beginning of this study, the historical narrative and the symbolic narrative, both determined by the type of manuscript in which the iconography of Bathsheba could be found. Within this context, there is a myriad of interpretations that place Bathsheba between the two opposite poles of femininity in the Middle Ages.

### **Bathsheba and Her Iconography**

As we have seen, the scenes in which Bathsheba appears may be isolated or part of larger narrative cycles. Below is a brief summary of the iconography models described in previous chapters, nevertheless, in this case they have been organized following the biblical narrative (see Appendix I):



**-Bathsheba's Bath (II Samuel 11: 2-4):** Bathsheba appears naked or in her undergarments inside either a wooden tub in an architectural setting, or in a fountain or a river that is located in a garden. King David gazes at her from the balcony of his palace, which is usually located behind Bathsheba. Sometimes both Bathsheba and King David are accompanied by servants and, in some examples, David's emissary gives a letter to Bathsheba. The Bath of Bathsheba may appear alone or as part of a narrative cycle of the life of King David. This iconography appears in the Books of Hours, the *Bibles Moralisées*, illustrated Bibles, the Psalters, the *Bibles Historiales*, in the *Sacra Parallela*, the *Concordantiae Caritatis*, and other manuscripts as the *Fleur des Histories*. Most of these manuscripts were produced in France, with some examples coming from Palestine, Flanders, Austria, Italy, England and Spain between the ninth and the sixteenth centuries.

**-The Meeting of David and Bathsheba (II Samuel 11:4):** This iconography has several models beginning with David sitting on his throne extending his hands towards Bathsheba, who appears before him accompanied by the emissary who had been sent by David himself. From the thirteenth century, David no longer appears on his throne and was replaced by David reclining on his bed with Bathsheba arriving accompanied by the emissary. As of the fifteenth century, the emissary disappears and only Bathsheba embraced by David can be found in the scene. In some cases they are standing and in other cases they are sitting. However, in both cases they are in the king's chambers with the bed fully visible behind them. This iconography appears as part of a narrative cycle, never alone. Manuscripts in which examples of this scene can be found are in one illustrated Bible, several *Bible Moralisées*, and four Books of Hours. This iconography appears only in France between the thirteenth and fifteenth centuries.

**-The Adultery of David and Bathsheba (II Samuel 11:4):** The scene is usually represented in a palace room where both David and Bathsheba may appear bareheaded or wearing a crown and cap respectively. They are naked in bed and covered by a sheet. In most examples David appears above or over Bathsheba. In most cases David is represented as the active force in the adultery by touching Bathsheba. This scene is part of an larger cycle and it never appears alone. This scene was widely represented, but in very different manuscripts such as in a Psalter, an illustrated Bible, a *Bible Moralisée*, two Books of Hours and the Flower of Virtue (Der Blumen Tugend). These manuscripts were created in England, France, and Germany between the thirteenth and fourteenth centuries.

**-Bathsheba's Grief (II Samuel 11: 26):** In the earliest representations on this scene, Bathsheba receives the message from the death of her husband sitting with her head bowed in grief or sadness. Generally, a messenger informs Bathsheba of her husband's death while David comforts her by hugging her. Like the previous episodes, the scene is part of a larger cycle, and it usually does not appear alone. It wasn't widely represented, with only a few examples in the *Bibles Moralisées*, a breviary, an illustrated Bible, and the *Roman de Dieu et de sa mere*. These manuscripts were produced in France between the thirteenth and fourteenth centuries.

**-The Wedding of David and Bathsheba (II Samuel 11:26):** the representation of the wedding is usually framed by various architectural elements, especially arches supported by columns, to set the interior space where the ceremony is held. The ceremony is taking place in the center, with David on the left and Bathsheba on the right of the composition. Both are richly dressed in long robes tied at the waist under elegant mantles that cover them from the shoulders to the feet, although in some cases David wears a surcoat instead of a mantle. David usually wears a crown, but Bathsheba may appear either crowned or with her hair

covered by a wimple. A priest, or bishop, is usually located behind them joining the right hands of the couple while their left hands are often raised to the height of their chest. Sometimes the couple is surrounded by courtiers. The position of the figures of David and Bathsheba and the joining of their hands symbolizes the moment when the two were married. This scene is always represented within a larger cycle. Manuscripts which incorporate this episode are the *Bibles Moralisées*, an illustrated Bible, and a Book of Hours, all produced in France between the thirteenth and fourteenth centuries.

**-David and Bathsheba Enthroned (no textual source):** in these examples Bathsheba is seated to the right of King David, both richly dressed. In some examples, David plays the lyre while Bathsheba listen carefully, both represented in profile, while in other instances both are enthroned and they are represented frontally. In all examples, both David and Bathsheba wear crowns. This iconography may appear alone, as in the case of the tympanum of Trebniz's Basilica, or as part of a larger narrative cycle as in the cathedral of Auxerre. This iconography only appears in two sculptural examples in the thirteenth century in Poland and France.

**-The Birth of the Children of Bathsheba (II Samuel 11: 27 and II Samuel 12: 24):** In most of these examples, Bathsheba appears lying down on a bed and covered with a sheet up to her waist. She usually wears a camisole and she covers her hair with a veil. Sometimes David sits at her feet. However, in the example of the Morgan Bible, only a few attendants appear serving Bathsheba and the baby, who is put in a cradle next to Bathsheba's bed. In the examples where David is represented, the child is usually swaddled and located between David and Bathsheba. This iconography appears especially in some illustrated Bibles, in a *Bible Moralisée*, and a couple of Books of Hours, all created between the twelfth and thirteenth centuries, but two examples come from the sixteenth century.

**-David Rebuked by Nathan (II Samuel 12: 1-14):** There are two iconography variants, one from Western Europe and one from the Byzantine Empire. In the Eastern examples Bathsheba is sitting under a separate architectural structure, aside from the main scene of David rebuked by Nathan. In the Western examples, Bathsheba is standing or sitting in front of an architectural structure holding her child and located directly behind David. This iconography may appear alone or as part of a narrative cycle. Manuscripts where there are examples of this iconography are the Homilies of Gregory of Nazianzus, many Psalters, a *Speculum Humanae Salvationis*, an illustrated Bible and a Book of Hours. All were created between the ninth and thirteenth centuries in the Byzantine Empire, and France and England respectively.

**-The Meeting of Nathan and Bathsheba (I Kings 1: 11-14):** Generally, Nathan is on the right of the composition, robed, with his right arm raised making a gesture of speech. Bathsheba is usually located on the left, wearing a long robe and a mantle. Bathsheba wears her hair veiled and extends her right hand towards Nathan. The scene usually appears on an empty and indefinite background, and it has few representations in medieval manuscripts. There is only one example in the *Sacra Parallela* in the ninth century and two illustrated Bibles in the twelfth and thirteenth centuries.

**-The Bathsheba's Intercession (I Kings 1: 15-21):** This iconography is usually represented in various ways. On the one hand, Bathsheba appears before David standing or kneeling. David, meanwhile, appears either on a throne, or convalescing in a bed. In some cases David and Bathsheba appear alone, however on other occasions they are surrounded by Abishag, Nathan, Zadok and other unidentified characters belonging to the court. In other cases Solomon also appears either receiving the rite of anointing or being crowned. This iconography usually occurs within narrative cycles, although in a particular case it appears



isolated. There are examples in a wide variety of illuminated manuscripts as in the *Sacra Parallela*, in two Psalters, several illustrated Bibles, in several *Bibles Moralisées*, in several *Bibles Historiales*, in the *Concordantie Caritatis*, in the *Speculum Historiale* and in many Books of Hours. These manuscripts were produced in the Byzantine Empire, France, England and Germany in the ninth century and between the thirteenth and fifteenth centuries.

**-Solomon Riding a Mule Accompanied by Nathan and Bathsheba (I Kings 1: 32-35):**

Solomon appears mounted on a mule in the center of the composition usually robed and covered with a mantle, facing right where a multitude of people appear to acclaim Solomon as the new king of the Israelites. Behind him to the left of the composition is the prophet Nathan, dressed in tunic and mantle, and Bathsheba with loose hair or wearing a wimple and wearing a tunic and a cloak. This scene only appears in larger cycles as part of the decoration of the *Bibles Moralisées* created in France in the thirteenth century.

**-Bathsheba in the Death and Burial of David (I Kings 2:10):** These are two different scenes, nevertheless they usually appear together. In the first scene, David is lying on a bed with his eyes already closed. At his side stands Solomon crowned and with clasped hands. Behind Solomon is Bathsheba with several courtiers, in some instances one of them is holding her. All figures make gestures of grief. The second scene is the funeral of King David, where two courtiers place in a tomb the embalmed body of the king as a priest with censer stands performing the funeral rites. Behind them, Solomon, Bathsheba and other courtiers continue to make gestures of grief. This iconography appears rarely and only in a German Bible and in the Universal Chronicles of Rudolf von Ems. These manuscripts were produced in Germany in the thirteenth and fifteenth centuries.

**-Solomon Inviting Bathsheba to Sit on the Throne to His Right (I Kings 2: 19):** This iconography shows Solomon, who is standing in front of or sitting on the throne, welcomes

his mother and asks her to seat next to him, on the right side next to his throne. This scene usually appears isolated. This scene sometimes stands as an alternative to the iconography of Bathsheba and Solomon Enthroned, and it appears in manuscripts such as the *Concordantiae Caritatis* and Typological Tables of the Life of Jesus. These manuscripts were created in Germany and Belgium respectively in the fifteenth century.

**-Bathsheba's Second Intercession and Bathsheba and Solomon Enthroned (I Kings 2: 19):** In the examples where Bathsheba intercedes on behalf of Adonijah to King Solomon, Bathsheba is usually standing or kneeling and a young Solomon is seated on his throne. This scene is often part of a larger cycle. In most of the examples Bathsheba and Solomon sit on a bench or on separate thrones. Solomon usually makes a gesture of speech, while Bathsheba exhibits a gesture of supplication, with hands raised to chest height. In most cases, but not all, Bathsheba appears with a crown, or in the process of being crowned by her son Solomon. This iconography usually appears independently, but occasionally it may appear within a larger narrative cycle. It is found in many manuscripts like in the *Sacra Parallela*, a pair of illustrated Bibles, a pair of *Bibles Moralisées*, a *Bible Historiale*, four Books of Hours, and in numerous *Biblia Pauperum* and *Specula Humanae Salvationis*. Most of these manuscripts were produced in France, Belgium, Germany, Austria, England, and Italy, with an example in the Byzantine Empire created in the ninth century, while the rest were created between the thirteenth and fifteenth centuries.

Most of these iconography models refer back either to classical models, like Bathsheba's Bath, David Rebuked by Nathan, and Bathsheba and Solomon Enthroned, to well established Christian models, such as the birth of the children of Bathsheba, or even following current cultural conventions such as the Wedding of David and Bathsheba or the death and burial of King David. The figures are often dressed in contemporary fashion and following the ideals of beauty of the time when the manuscript was created, acquiring greater

naturalism as the Late Middle Ages and the Early Modern Period approached. These iconography models had a wide range of meanings depending on the function of the manuscript in which they appeared, and they emphasized either a historical or a typological narrative.

### **Bathsheba in the Middle Ages: Interpretations**

Christian exegesis in its reading of Scripture developed an extrinsic interpretation following the Jewish tradition in which the events of the Old Testament were considered to be historical. Therefore, there was a literal interpretation of the text which sought to portray the story as it appeared in the Bible. However, the lack of detail in the narrative text forced the artists to incorporate those elements that were deemed necessary for a complete understanding of the story. These elements worked as a visual exegesis of the text and they could offer multiple interpretations depending on the placement and attitude of the figures and objects in the composition. During the Middle Ages, no historical narrative was exempt of a symbolic or allegorical reading, as it happened in those manuscripts that even though they were not *Speculum Principis*, still functioned as such. On the other hand, Christian exegesis developed a complicated system following a typological interpretation inherent in the text where the hidden meaning of the Old Testament would subsequently be “revealed” by Christian thinkers, showing how the characters and events of the Old Testament functioned as prefigurations of characters and events of the New Testament. These two types of narratives, the historical and symbolic or typological, can also be associated to the figure of Bathsheba. Its interpretation then will vary depending on certain readings that are specific to a manuscript and/or its patrons, or it can be related to a more general interpretation that is specific to a type of manuscript and all its copies thereof. In the next pages there will be a

summary of the many interpretations that the iconography of Bathsheba was able to encompass either in narrative cycles or through her individual scenes.

### **Interpretation of Bathsheba's Iconography Cycles**

Interestingly, the first example we have of the iconography of Bathsheba is conceived as a literal interpretation of the text. The *Sacra Parallela* shows an iconography cycle with Bathsheba bathing, David rebuked by Nathan (although in this example Bathsheba is absent), the meeting of Nathan and Bathsheba, Bathsheba's intercession and Bathsheba enthroned next to King Solomon. Although these models are represented with minimal iconography elements, they form the basis of future models that were associated with these episodes. The proliferation of images in this manuscript highlights one of its most important functions: the didactic one. The scenes functioned as a vehicle for learning and, in turn, posed a challenge to the Byzantine imperial authority during one of its iconoclastic periods. In this context the story of Bathsheba is framed within the iconography cycles of David and Solomon, showing the events in chronological order, with a beginning, a middle, and an end.

While to some extent all the iconography of Bathsheba's cycle can function as a literal interpretation of the text, on many occasions their inclusion could refer the viewer to a more allegorical function and act as a cognitive instrument related to reasoning by analogy. Several cases associated with this interpretation will be discussed below.

Many manuscripts that were not created as a *Speculum Principis* but functioned as such, that is as training manual whose purpose was to teach those who would be kings, nobles, and rulers to manage well their kingdom or states, are part of that allegorical interpretation. As already seen in Chapter 2, during the Middle Ages both King David and King Solomon were seen as examples of sacred kingship that had been chosen by God to lead their people. Both were ancestors of Christ, which gave them additional importance. During



this period, the great European royal houses saw David as the "type" of perfect monarch, sent by God and recommended by the Popes as the sacred vicar to the Christian kings. His figure, his activities, and his conquests were invaluable for medieval royalty. The European dynasties identified themselves with the kings of the Old Testament and their rule was symbolically seen as the realization of the reign of David through the figure of Christ, who the king or emperor represented on earth. David was the perfect model for royalty who aspired to imitate David's good deeds and avoid his more questionable decisions. The relevance of David lay furthermore in his humanity and his capacity not only achieve greatness as a warrior and a king, but also to make mistakes that led him to lose the Grace of God (Bathsheba being the turning point between these two aspects of the monarch). Therefore, the story of Bathsheba appears in many manuscripts as a warning against temptation.

A similar meaning appears in the representation of a small cycle with Bathsheba's story in both Pamplona Bibles created for King Sancho VII the Strong, King of Navarre, probably as *Specula Principis*. The selection of pictures from this Bible emphasizes the importance of the proper functioning of government through its sovereign's good decisions. However, much of the Old Testament was also dedicated to the punishment received by kings who break their bonds of loyalty, or are blasphemous or amoral. It is in this context that one must understand the story of Bathsheba. In this Bible the emphasis seems to be on the adultery of King David, in the plot to kill Uriah the Hitite, and the consequences of these actions. It is tempting to see in this story a warning to Sancho the Strong, who at this time was about to be excommunicated because of his laxity with regard to the Muslim problem, an attitude he held until a week before the decisive battle of the Navas de Tolosa in 1212, where his army was instrumental in the Christian victory over the Muslim forces. Nevertheless, rumors of his possible relationship with a Muslim princess might be taken as an example of

this tolerant attitude. In view of these allegations, Bathsheba's story can be seen as a warning of what could happen to Sancho if he succumbed to the beauty of a woman: disaster and calamity could befall on him as punishment for his transgression, just like God punished David for his transgression with Bathsheba. Again Bathsheba covers different levels of interpretation that could be understood as either narrative or allegorical.

Sancho VII the Strong also commissioned a second Bible, known as the Second Pamplona Bible, which was believed to have been a gift for a woman from his court. Although there has been much speculation regarding the possible identity of the recipient of this Bible, the fact that it was created for a woman could have caused a change in the reception of the iconography of Bathsheba. Instead of having her story become a warning to the king, the story now shows the biblical account of one of the ancestors of Christ, commendable for her position as a devoted mother. In this Second Pamplona Bible the visual narrative is more developed, with a number of additional scenes that emphasizes the manipulations of David instead of in the figure of Bathsheba as the source of evil for the king. In Bathsheba's bath the figure of the emissary is introduced, highlighting the machinations of David, whose only goal was to make Bathsheba his. The consequences of this action appear soon after in the second Pamplona Bible, where Bathsheba is depicted giving birth twice: first, to the child conceived in adultery, and second, the future king Solomon. In this context Bathsheba may appear as a role model that somehow shows the most important function of a woman in the context of the succession of a monarchy: to give birth to the children of her husband. In this Second Pamplona Bible there are other scenes of birth of other biblical characters. So from the perspective of a woman, the female figures of the Bible, including Bathsheba, show the importance of the offspring for the proper functioning of the government through an heir.

The idea that a manuscript can function as a *Speculum Principis* is also repeated in the *Bible Moralisées* created for French royalty in the thirteenth century. The main issues that appear in these manuscripts are connected to the cultural background of the period in which they were created, especially the problems that were present in the mind of the clergy: the relationship between church and state, Judaism, heresy, sexual promiscuity, etc. These manuscripts functioned as a teaching tool through which the prince or the king were instructed in the proper and correct way to govern his people and how to deal with the clergy. However, the Moralized Bibles were involved not only in a historical and allegorical narrative, but they were also a great example of biblical exegesis. The Moralized Bibles contain the most complete iconographic cycles of Bathsheba's story, including scenes that were only represented in these manuscripts. Each of the scenes that is part of her cycle followed a typological interpretation, but many of these correlations never became popular. In the Moralized Bibles, Bathsheba is the prefiguration of *Ecclesia* or the Holy Church represented in the figure of Mary, and David or Solomon are prefigurations of Christ.

Another manuscript which probably functioned as a *Speculum Principis* is the Psalter of Isabella of France (formerly known as the Psalter of Mary Tudor). Most of the iconography themes in this manuscript highlight the correct actions to be carried out by rulers, the importance of family, and the crucial significance of the actions of women. Among these women was Bathsheba, whose story is illustrated in the cycle of Old Testament scenes. Her story begins with David watching Bathsheba through a window, then with the adultery scene, and it ends with the intercession of Bathsheba, when she is redeemed as queen mother. Bathsheba is but one of many mothers who are represented in this Psalter. Like them, her actions determined the life of her son, Solomon, and in this case Bathsheba was able to redeem her sins by securing the throne for her son even though he was not the firstborn. This Psalter emphasizes the importance of a mother's actions and the consequences of those

actions in biblical history. The choice of these subjects seems to have been very meditated, including Bathsheba, as the patron of this manuscript, Isabella of France, consort of King Edward II of England, intended to use this manuscript as the *Primer* of her own children. Historically, Isabella of France was engaged in a struggle to safeguard the interests of his eldest son, the future Edward III. This struggle led her to depose her husband with an army led by her and her lover, Roger Mortimer. If the Psalter of Isabella of France was the first book of learning of her children while living under her supervision, it would explain the reasons why she was not punished after Edward III ascended to the throne. In this context the psalter have a didactic function aimed at the young princes, who would see reflected in the manuscript, the importance and sacrifice of the mothers of the Old Testament and the importance of receiving good advice to govern wisely. Edward III may see in Bathsheba's story a mirror of his mother's, as both were queens, mothers and adulterous, but fought hard for the interests of their children. This Psalter would appear to legitimize the actions of Isabella of France through a comparison with those biblical queens who, as Bathsheba, despite their sins, had been able to redeem themselves through their children.

Another allegorical interpretation of the story of Bathsheba is given by the use of a visual language that is usually associated with great military feats, heroic actions, and courtly love. This interpretation appears particularly after the thirteenth century, when the genre of chivalry and courtly love became popular in France. Moreover, this interpretation covers Bathsheba's iconographic cycles and not just her individual scenes.

The first example that has survived to this day and which can be associated with this kind of interpretation is the Morgan Bible. The choice for its iconography seems to have been extremely selective, focusing on the lives of kings Saul and David, and emphasizing the contrast between the excessive pride of Saul and David's virtues. But in the end David is tempted, an action that is represented by Bathsheba's bath. The visual progression of the



story responds to the literary genre of the *chanson de geste* or the epic romances. The battle scenes that appear in this manuscript have been related to the battles that appear in the Song of Roland and other epic poems of the thirteenth century. However, the most striking parallels of the story of David and Bathsheba in relation to the epic romances appear around the figure of King Arthur and the knights of the round table in works like those written by Chrétien of Troyes in the late 12th century. In the stories of David and Arthur one can draw a parallel between the two kings, since both came from humble origins, but fate made them great kings. In their youth they have to prove themselves, one by beating Goliath and the other one by pulling the sword from the stone. No other king was able to recover the Ark of the Covenant as did David, and kept it safe once it was in his possession. Also, Arthur was the only person able to pull the sword from the stone, and was the only one who could wield it. In the same way that Merlin told Arthur the truth about his lineage and who his real father was, and then predict his destruction and that of his kingdom after the episode of King Arthur's incest with his sister Morgan le Fay, Nathan rebuked King David his adultery with Bathsheba and informed him of the punishment that God had imposed upon him and his house. Given these elements, the artists of the Bible Morgan were able to create a pictorial narrative that was quite familiar to the audience of the manuscript. These artists presented the biblical story with a contemporary visual language for a patron who knew the Old Testament, the *chansons de geste* and the epic romances that proliferated in the courts. The Old Testament stories chosen to be part of the Morgan Bible were those that allowed the artist to exploit its epic character so as to transform sacred history into a story of great deeds and courtly love; an epic story basically concerned with the human experience of love and jealousy, courage and cowardice, loyalty and betrayal, tenderness and violence. In this context Bathsheba would have to be understood as a tragic figure of courtly love who unknowingly became the object of desire of King David, who, knowing that she was a

married woman made her his by transgressing one of the major foundations of his own religion. The actions that David carried out later, after discovering that Bathsheba was pregnant with his child, did nothing but increase his mistakes. A scene that is not normally represented, but that appears in this manuscript, is that of Bathsheba receiving the news of the death of her husband Uriah. The few times that this scene is chosen, it appears like it was meant as a strategy to create a dramatic effect on the reality of the death of Uriah the Hittite, and to show Bathsheba disconsolate and contrite. Nevertheless, afterwards she marries King David and is crowned queen. Their wedding is encased within the visual language of the late medieval period, since their marriage was not done according to the Old Testament tradition, but through the *dextrarum junctio*. In addition, another scene that is usually not represented is the birth of the first child of David and Bathsheba, but it was also included here, perhaps making a comparison with the birth of the hero, which is a very common theme in the epic romance genre. The tragedy comes soon after by the hand of Nathan, who following the orders of God, conveys David's punishment: the death of his son and the disgrace of his house. For the recipient of the Bible, the story of David and Bathsheba appeared to be woven into a narrative tapestry where the different biblical, martial, and romantic threads come together in a unique synthesis.

This is not the only case in which the iconography of Bathsheba can be related to the epic romances. In the fourteenth century, a new iconography theme appears which is purely German: Bathsheba in the death and burial of King David, a scene that appears for the first time in the Bible of Heisterbach. The biblical text does not mention at any time that Bathsheba was present at these events. This scene can be seen as the link between the end of David's reign and the beginning of the reign of Solomon, both united by the figure of Bathsheba. Although the death and burial of King David seem to be reflecting the cultural customs of the late thirteenth century regarding the treatment of the dead and their burial, it is

possible that this iconography was also influenced by similar scenes in the epic romances. In the early thirteenth century many romances were popularized in Germany. Among them is the story of *Parzival* written by Wolfram von Eschenbach, which chronicles the search for the Holy Grail by Sir Parzival, a knight from King Arthur's Camelot. The scene of the death and burial of King Gandin, Parzival's grandfather, is the one that is usually represented in the illuminated manuscripts of this epic poem. In this scene appears Parzival's father, Gahmuret, standing at the head of his father's sarcophagus, who in turn is wrapped in a shroud but still crowned. Beside the sarcophagus, his mother, the queen, laments the death of her husband. The Queen wears a veil and crown. Behind the priest performs the last funeral rites, swinging a censer over the body of the monarch. Behind it, three figures, probably courtiers, are mourning the death of the king. This iconography is prior to both the examples of Bathsheba at the death and burial of King David in the Heisterbach Bible and in the Universal Chronicles written by Rudolf von Ems. It is quite possible that this iconography was transmitted between the different artists working in these epic poems through a pattern book or sketchbook.

This interpretation has also been associated with the Books of Hours of Anne of France and Charles V of Spain, among others, created between the fifteenth and sixteenth centuries. These Books of Hours seem to emphasize the epic and chivalrous character that can be associated to the story of Bathsheba, representing the full cycle and including scenes such as the meeting of David and Bathsheba or Uriah and Bathsheba's farewell, which would increase the drama of the story. In these examples Bathsheba appears as an innocent victim of David's lust.

In all these cases the iconography of Bathsheba's cycle may carry four different levels of interpretation. First, Bathsheba appears within the historical narrative with her scenes

being represented literally. Second, Bathsheba appears within the narrative cycle of King David as an allegory showing a model to follow or avoid, this occurs in manuscripts that function as a *Speculum Principis* and were directed especially to kings, queens, and rulers. Third, Bathsheba may be understood within her narrative cycle as a dramatic figure of courtly love. Fourth, the cycle can be part of a typological narrative where Bathsheba prefigures *Ecclesia* in an elaborate exegesis, an interpretation that occurs mainly in Moralized Bibles.

### **Interpretation of the Individual Scenes of Bathsheba**

In the previous section we have seen the role of Bathsheba's narrative cycles. Although the four following scenes also make an appearance in some of these cycles, their importance and popularity made them appear in numerous occasions independently. The scenes in question are David rebuked by Nathan, the intercession of Bathsheba, Bathsheba enthroned next to Solomon and Bathsheba's bath.

In the ninth century first appears one of the major scenes that will capture most of Bathsheba's iconographic production until the thirteenth century: David rebuked by Nathan. Most of the examples associated with this iconography can be interpreted as a literal interpretation of Psalm 51, Psalm that is usually accompanied by this scene in examples from Western Europe and the Byzantine Empire. Besides this literal interpretation of this theme, other meanings and functions can also be recognized. Thus the Utrecht Psalter and the Homilies of Gregory of Nazianzus were created as a *Speculum Principis* in which selected scenes showed the ideal behavior of the sovereign and the importance of following the advice of his religious advisers. Although Nathan rebuking David is part of a narrative that was far from being a role model for royalty (after all, the deeds committed by David were far from exemplary), the inclusion in these two manuscripts was very meditated, especially in their incorporation of the figure of Bathsheba. In the Utrecht Psalter, David rebuked by Nathan



represented the "theft" of Bathsheba and the murder of Uriah the Hittite. This emphasis on Bathsheba and the murder of her husband were meant to be a very direct message of the clergy who sought to dissuade the Carolingian royalty and nobility of their violent tendencies and the thefts of the properties of the Church. In this context, Bathsheba represents the personification of those properties that were stolen by the king and their nobles. On the other hand, in the Homilies of Gregory of Nazianzus, the scene of David rebuked by Nathan would be a metaphor for the situation of Emperor Basil I who, like David, had murdered his predecessor, Michael III in this case, and had married Michael's mistress, personified in Bathsheba. Such acts could only be forgiven by the Patriarch Photios, who would fulfill the role of Nathan. Bathsheba appears as a victim of King David in the Utrecht Psalter and the personification of the source of evil that befell the House of David in the Homilies of Gregory of Nazianzus. Among all the individual scenes where Bathsheba appears, this is probably the only one that appears to have no parallel in the Christian typological system.

The intercession of Bathsheba becomes popular starting in the thirteenth century, although there is an isolated example in the ninth century in the *Sacra Parallela*. This iconography usually appears in full cycles that can work, as already mentioned, as a literal or historical interpretation of the biblical text, or as a *Speculum Principis*. But these are not the only possible interpretations. In the *Bibles Moralisées*, Bathsheba's intercession is the prefiguration of *Ecclesia* who presents Christ to God and, with her prayers, God gives his grace and makes Christ lord of heaven and earth. However, this is not the only interpretation of Bathsheba's intercession in the typological system since in the *Concordantiae Caritatis* there are three different prefigurations for this scene. In this manuscript, the intercession of Bathsheba is divided into two moments: first, Bathsheba intercedes on behalf of Adonijah with King Solomon, and the second, Solomon invites Bathsheba to sit at his right. In the first case, the intercession of Bathsheba appears as a

prefiguration of Christ's teaching: "Ask and you shall receive". In the second case, the intercession of Bathsheba would be the prefiguration of two different scenes: first, the coronation of the Virgin after her Dormition and, on the other, another one of the teachings of Christ: "Honor your father and your mother". These could be considered to be unique prefigurations specific to the *Concordantiae Caritatis* because it is here that they only appear.

Given the large number of manuscripts that have survived of the iconography of Bathsheba enthroned next to King Solomon one can conclude that this was a very popular theme during the Late Middle Ages. In the ninth century an example of this iconography appears in the *Sacra Parallela* in Syria. However, this is the only example from the Byzantine Empire. There are no other known examples until this iconography resurfaces in the thirteenth century in Oxford, England, in the Bible of Lothian and in Paris, France, in the Moralized Bibles. But from the thirteenth century onward, with the creation of the *Biblia Pauperum* first, and the *Speculum Humanae Salvationis* later on in the fourteenth century, which are two of the most popular typological manuscripts of the Middle Ages, the iconography of Bathsheba enthroned next to King Solomon will spread throughout the West. The iconography of these manuscripts was very early on fully established, and then multiple copies were created with varying degrees of artistic skill throughout Europe between the thirteenth and sixteenth centuries. At first these manuscripts were created in a monastic environment, however soon after they started to be produced in the urban workshops of secular artists.

Like Bathsheba's intercession, the iconography of Bathsheba enthroned next to King Solomon can be subjected to various interpretations. In the *Sacra Parallela*, as in the Bible of Lothian or the Book of Hours of Besançon, where this iconography is part of a

larger cycle of the life of King David and King Solomon, the function of this iconography is didactic and follows a historical narrative. Bathsheba is represented not only as the object of desire of King David, but also as the queen mother who succeeded in securing the throne for her own son, who then honored her by placing her on his right. Starting with the Moralized Bibles, this iconography becomes part of a symbolic narrative in which this scene appears as prefiguring the Virgin Mary seated on the right side of Christ in Heaven. This scene would also be a part of a commentary against the Jews, in its function as a *Speculum Principis*, as *Ecclesia* and Synagogue are flanking Christ and the Virgin Mary, and the text talks about the blindness of the Jews who refused to accept Jesus Christ as the Son of God. One could also argue the importance of the Queen Mother as a key figure in the reign of her son, especially in the case of the Toledo Moralized Bible where Bathsheba is the one who crowns her son Solomon and not vice versa. As already mentioned in Chapter 4, it is very possible that the Toledo Moralized Bible was commissioned by Blanche of Castile as a present for her son Louis IX of France. With the untimely death of her husband, King Louis VIII, Blanche became regent for a young Louis IX and she safeguarded his interests before the attacks and betrayals of his nobles. If Louis IX came to reign in France, it was partially thanks to his mother, who was also a great influence over his life. Therefore, in this context Blanche of Castile can be connected with Bathsheba in an allegorical way.

In the *Biblia Pauperum*, Bathsheba enthroned next to king Solomon no longer appears in a narrative cycle, but it is an isolated scene related to the Dormition, Ascension, and Coronation of the Virgin Mary. This scene can also be related to Esther interceding with Ahasuerus, as we will see later on. The scene of the Coronation of Bathsheba itself was created after the iconography of the Coronation of the Virgin Mary became popular from the thirteenth century onwards. However, there are few examples of the coronation of Bathsheba

compared to Bathsheba enthroned next to king Solomon. This is the most recurrent iconography in the *Speculum Humanae Salvationis* where Bathsheba prefigures the Coronation of the Virgin. It has been argued that most of the *Speculum Humanae Salvationis*' examples belonged to the mendicant orders and that they were used as a tool to teach the correlation between the Old and New Testaments to the illiterate. However, a considerable number of these manuscripts were created for the court of Philip the Good in Flanders. The latter manuscripts were characterized by having a number of compositions altered and for introducing new visual elements as *Ecclesia*, the Synagogue and the Islamite. By including these figures in the typological system, it reinforces the parallels between the sacred history and Philip the Good's plans for a crusade against the Muslims in the Holy Land. So like in the Moralized Bibles, the *Speculum Humanae Salvationis* functioned as a *Speculum Historiale* in the court of Philip the Good. For this aristocratic circle, the typological system was not an abstract model of Christian exegesis removed from a contemporary reality, but it was a direct reference to the historical facts that were taking place at the time.

The fact that the iconography of Bathsheba enthroned next to king Solomon also appeared in other manuscripts such as the Books of Hours or the Psalter, must be understood as a result of the great influence that the typological manuscripts had in the Late Middle Ages. In fact, a large number of workshops had a copy of the *Biblia Pauperum* or the *Speculum Humanae Salvationis* to use as part of their iconographic repertoire when creating other manuscripts. Furthermore, both in these Books of Hours and Psalters where the images follow the typological system, Bathsheba enthroned next to king Solomon prefigures the Coronation, Dormition, and Assumption of the Virgin Mary.

As for the iconography of Bathsheba bathing, it can be considered to be the most popular within her narrative cycle with over one hundred and ten examples of various types



scattered through many different types of manuscripts such as the *Sacra Parallela*, Psalters, Bibles, *Bibles Moralisées*, illustrated Bibles, and Books of Hours among others. Ignoring the first two examples that have survived to this day, the iconography of Bathsheba bathing in a wooden tub was the most common in the thirteenth and fourteenth century. The appearance of this type of iconography may be due to the introduction of new practices related to personal cleanliness that became popular in the thirteenth century. It is also in this century when the image of Bathsheba bathing begins to assiduously appear in certain types of manuscripts commissioned for or connected to the patronage of the Capetian Dynasty in France. This iconography seems to take different meanings then: first, when this scene appears in the Moralized Bible its interpretation follows a symbolic or typological reading so that Bathsheba appears as the prefiguration of *Ecclesia* and David as the prefiguration of Christ; on the other hand, when this scene appears in the Morgan Bible it becomes part of the historical narrative, and the characters are linked to courtly love and epic romance.

It is in this century and under the patronage of the King of France himself, when the iconography of Bathsheba will undergo a radical change. This occurs in the Psalter of Saint Louis, where instead of Bathsheba being inside a building bathing in a wooden tub, Bathsheba appears in an exterior landscape completely nude. This iconography change is due primarily to a change in the position of the scene within the Psalter. Originally, Bathsheba's bath accompanied Psalm 51 or 101, two of the Penitential Psalms, however in the Psalter of Louis IX, Bathsheba bathing appears at the beginning of Psalm 1 whose iconography used to be the Temptation of Adam and Eve in Paradise. Given this association, Bathsheba appears nude in an outdoor landscape in the same way that Eve was represented in the Garden of Eden. The presence of King David praying before the figure of Christ enthroned in the lower register makes the reading of this iconography somewhat symbolic, since Bathsheba bathing could still prefigure *Ecclesia* who purifies herself in the waters before joining Christ.

Despite the introduction of this new iconography of Bathsheba bathing in the fourteenth century, in the Historiated Bibles of Guyart des Moulins there appears an anomaly on this iconographical theme. In these manuscripts, Bathsheba is represented fully clothed within an architectural structure while David gazes upon her from his palace. This anomaly was probably due to the artist's or patron's moral reluctance to include the female nude in these manuscripts.

Later on the iconography of a nude Bathsheba placed in a garden, as appeared in the Psalter of Saint Louis, is represented in a typological manuscript, the *Concordantiae Caritatis*, where Bathsheba's bath is connected to a new figure, the martyrdom of St. Lucy. This relationship seems unusual at first, but once it is connected with the idea of sight, central to Bathsheba's Bath and the legend of Lucia of Syracuse, then it becomes clearer. The manuscripts that have survived of the *Concordantiae Caritatis* are located in the area of modern Austria and had little influence in the rest of Europe, which would explain why this prefiguration did not have a great impact on the iconographic repertoires of other geographical areas.

However, from the fifteenth century on the iconography of Bathsheba's bath seems to reach a new dimension when it visually prefaced the Penitential Psalms in the Books of Hours. Initially, Bathsheba bathing was represented in the margins following a larger iconographic cycle of the life of King David. In these cycles, the central image was that of the repentance of David or the king praying to God for forgiveness, both images related to the adultery incident.

Although these larger cycles continued to be popular throughout the fifteenth century, at some point the emphasis changed from multiple narrative scenes from the life of David to just two, Bathsheba's bath and David sending Uriah the Hittite to his death. These two scenes

emphasize the sins of lust/adultery and anger/murder committed by David instead of his repentance. However, between the sins of lust and anger, the first one takes on greater prominence in the mid-fifteenth century, so Bathsheba's bath begins to be represented isolated from the iconography cycle of the life of King David. The choice of this iconographic theme to accompany the Penitential Psalms should not be a surprise, since not only is the adultery explicitly mentioned in Psalm 51, but it is Bathsheba who is considered to be the instigator who forced King David to write the Psalter after his transgression. The most common iconography in these cases will be that of Bathsheba bathing outdoors in a garden. In the middle of the fifteenth and early sixteenth centuries this iconography acquired an erotic dimension hitherto unknown. On the one hand, this change may be due to the trend towards a greater realism found in art that can be perceived from the fourteenth century onwards. What the artists saw started to be represented with more naturalism, including the human body. On the other hand, the artists took advantage of the privacy that the book offered to each owner to include erotic scenes, as Bathsheba's bath, that were unimaginable in a more public space or in liturgical manuscripts. Therefore, the body of Bathsheba is represented nude with great naturalism, but no less idealized. This newly found realism caused adverse reactions in the viewer, reactions that can be observed in those manuscripts where Bathsheba's nude body was partially or completely defaced or where her nudity was subsequently covered with a veil. These actions could have been an attempt to deny the sexual response Bathsheba's body, represented in a naturalistic and sensual way, could elicit in the audience. Bathsheba appears as the origin of evil, as the source of the desire that tempted the good King David with her body, whose visible nudity in turn tempts the viewer/reader. The introduction of items such as combs or mirrors in the bathroom scene make Bathsheba acquired yet another interpretation, to show her as the embodiment of Vanity.

Nevertheless, in some instances, the bath scene may appear with a positive connotation when it is part of a larger narrative cycle which highlights the character of Solomon's mother as intercessor.

The different iconography models of Bathsheba will coexist simultaneously in one place, showing Bathsheba between the two opposite poles of femininity in the Middle Ages: as the temptress and as queen mother. These two aspects can be understood literally following the historical narrative where Bathsheba appears as a woman who knew how to fight for the interests of her son despite the adverse circumstances that somehow precipitated its conception. However, these same actions can be interpreted through the symbolic or typological narrative where the seductive Bathsheba becomes the prefiguration of *Ecclesia* and St. Lucy, and Bathsheba as queen mother becomes the prefiguration of *Ecclesia* and the Virgin Mary. The visual and symbolic relationships which Bathsheba can be subjected to are especially indicative of the multiple interpretations that can be associated with this woman from the Old Testament. First, Bathsheba can be related to Esther, since both appear as prefigurations of the coronation and intercession of the Virgin Mary. Similarly, Susana appears as a symbol of the Church or as the prefiguration of the Virgin Mary, but this interpretation somehow is overshadowed by the fifteenth century with the multiple representations of Susanna in the bath. Visually, this scene is so similar to Bathsheba's that sometimes both have been confused, making these scenes rather ambiguous in the eyes of a medieval spectator. Second, the tantalizing and seductive character of Bathsheba seems to have been acquired through Eve in the Garden of Eden. Both appear naked in a garden and the fruits of the Tree of Knowledge are insinuated in numerous representations of Bathsheba's bath. A connection that appears with rather negative connotations is that of Bathsheba's bath and the bath houses depicted in the manuscripts of Valerius Maximus' *Facta et Dicta Memorabilia*. Here, the visual relationship between the bathroom attendants, usually



identified with prostitutes, and Bathsheba can be seen not only in the ideal representation of the female nude, but also in the ornaments that they wear around their neck or the turbans and headdresses that cover their hair. Finally, the introduction of the mirror and comb in some representations of Bathsheba bathing highlights the connection between Bathsheba and the cardinal sin of vanity.

At first glance, this may seem like a contradiction, after all Bathsheba embodies two opposite meanings, one negative and one positive. However, that might not be such a contradiction in the Middle Ages where the sacred and the profane, the literal and the symbolic intermingled in almost all cultural levels. The existence of that seductive Bathsheba, profane or literal from the Books of Hours, does not appear to condition the sacred and symbolic reading of Bathsheba as queen mother. Bert Cardon, in his book on the *Speculum* emphasizes the fact that the compiler of this typological manuscript, when choosing a prototype, only made use of those elements that were useful for the purpose he had intended to give them, that is, to form parallels between the Old and New Testaments. This means that for this compiler David's adultery with Bathsheba is of no consequence when choosing Bathsheba as the prefiguration of the Virgin Mary in her role as intercessor for her son Solomon. This is a contradiction that the various artists and patrons lived with in the Late Middle Ages. So one could say that Bathsheba embodies a myriad of positive and negative interpretations that are at the heart of ambiguity throughout the Middle Ages.

### **Transformations and Projection of the Iconography of Bathsheba**

Throughout this study the permanence or disappearance of the scenes that are part of the narrative cycle of Bathsheba in the medieval iconographic repertoire have been emphasized. Some of the scenes appeared specifically in a number of manuscripts at a certain time while others enjoyed great popularity throughout the Middle Ages. As already

seen, the four scenes that were represented more frequently were David rebuked by Nathan, the intercession of Bathsheba, Bathsheba enthroned next to king Solomon and Bathsheba's bath. A summary of the transformation and subsequent projection of these four scenes will put an end to this study.

Although already in the ninth century there is a complete iconographic cycle with Bathsheba's story in the *Sacra Parallela*, it seems to be an exception, since the only scene that is included in other manuscripts is that of Nathan rebuking David, at least until the thirteenth century. The incorporation of Bathsheba in this scene appears to have been very meditated, especially if one considers that she is not mentioned in relation to this episode in the Old Testament. This inclusion could have two different origins, which are not mutually exclusive: first, that the artists used as a source the *tituli* of Psalm 51 where Bathsheba is mentioned alongside Nathan rebuking David, and, secondly, that she was included as a reminder of the source of David's sin, which is why he was rebuked by the prophet Nathan in the first place. From the thirteenth century, the figure of Bathsheba disappears in Nathan rebuking David and only the two men remained in later examples. It is important to point out that David rebuked by Nathan is among the two key episodes in the story: sin and repentance, that is, when the story connects the sin with the penance. From the thirteenth century, the religious emphasis focuses on David's repentance not so much in his sin nor his penance. By the middle of the fifteenth century, this iconography was also replaced in many manuscripts with the iconography that was directly connected to the sin. The latter is represented either through Bathsheba's bath or through other more explicit iconographic representations of the adultery where there is no doubt that Bathsheba is the source and origin of evil.

From the thirteenth century, examples of complete cycles of the iconography of Bathsheba multiplied and included scenes like the meeting of David and Bathsheba, the adultery, Bathsheba's sadness, the marriage and birth of their first child, Solomon riding a mule accompanied by Bathsheba, and Bathsheba in the death and burial of King David. At the same time one can see an enrichment in the visual language acquired through artistic experimentation, in the choice of format and organization of the images, especially in the illustration of Bibles, Moralized Bibles, Historiated Bibles, and Books of Hours. These scenes were not very popular and they never developed an enduring iconographic tradition.

In the fourteenth century and with the development of the typological manuscripts like the *Biblia Pauperum*, the *Speculum Humanae Salvationis* or the *Concordantie Caritatis*, the iconography of the intercession of Bathsheba and Bathsheba enthroned next to king Solomon appeared all across Central and Western Europe.

The iconography of these two scenes changed very little, a circumstance that was propitiated by the invention of the printing press in 1440. This method of reproduction allowed for these typological texts, among others, to be disseminated rather quickly and were available to a greater number of people. However, the printing press was also used for the total publication of illustrated Bibles. This made the typological texts like the *Biblia Pauperum* or the *Speculum Humanae Salvationis* obsolete. To this new technological development, the negative view that Martin Luther had on symbolism and allegory should also be taken into consideration as a reasonable cause for the disappearance of these manuscripts alongside their rich and extensive iconography. Martin Luther attacked the typological systems claiming that allegories were becoming arbitrary and useless and could become obstacles for thought. Taking into account that most of the

territories that fell under the influence of the typological texts were also centers for the Protestant Reformation, it is not surprising that both the *Biblia Pauperum* and the *Speculum Humanae Salvationis* fell into disuse and disappeared completely in the seventeenth century, and with them the iconography of the intercession of Bathsheba and that of Bathsheba enthroned next to king Solomon.

Since the fifteenth century the most popular iconography of Bathsheba's narrative was the bath scene, which was usually displayed in the Books of Hours preceding the Penitential Psalms. The invention of the printing press also influenced its popularity, providing a great diffusion for the Books of Hours in the sixteenth century. These new printed editions in the late sixteenth century underwent a transformation not only in the content of the Book of Hours, but also on the type and quantity of images, the latter disappearing in subsequent editions. It is noteworthy that at this time one of the scenes that was most criticized was Bathsheba's bath. Thus, the humanist Erasmus of Rotterdam in the early sixteenth century included Bathsheba in a list of Bible narratives that artists corrupted visually emphasizing the erotic aspect of the story rather than its religious content<sup>63</sup>. However, the transformation of the Book of Hours in a new type of liturgical manuscript with no decoration, did not mean the end of the iconography of Bathsheba bathing. In fact, during the Renaissance and Baroque periods, and until today, Bathsheba's bath has remained a constant iconographic theme in art history. During the late Middle Ages and the Renaissance Bathsheba was not only represented in manuscripts, but she was also depicted in chests, mirrors, combs and tapestries, as well as small sculptures. Hans

---

<sup>63</sup> Claire L. Costley, "David, Bathsheba and the Penitential Psalms," *Renaissance Quarterly* 57, n. 5 (2004), 1235-1277.



Memling, Rembrandt van Rijn and Paolo Veronese represent the bath scene not in the confines of an illuminated manuscript, but on a grand scale using oil on canvas<sup>64</sup>.

Bathsheba appears as a vehicle for multiple interpretations that varied throughout the Middle Ages depending on the type of manuscript in which her iconography appeared and its patron or recipient. Her interpretation was influenced not only by Christian exegesis but also by social perceptions of women during the Middle Ages. The fascination that this woman exerted in the collective imagination of the Middle Ages should be directly related to her figure as an ambiguous human being, full of imperfections, but worthy of redemption.

---

<sup>64</sup> The projection of the iconography of Bathsheba up to the 20th century can be consulted in Elisabeth Kunoth-Leifels, *Über die Darstellung der "Bathseba im Bade."* Studien zur Geschichte des Bildthemas. 4. bis 17., Jahrhundert (Essen: Bacht, 1962).